

L a · E s c e n a · d e l · S u j e t o

Jaime Vázquez Peñas

Tesis Doctoral

Director

José Manuel Cuesta Abad

* *
*

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

Madrid, 2015

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Departamento de Lingüística General,
Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía
de la Ciencia, Teoría de la Literatura
y Literatura Comparada

PROGRAMA

Literatura europea : perspectivas teórico-críticas
en el estudio comparado de un sistema transcultural

TESIS DOCTORAL

LA ESCENA DEL SUJETO

Jaime Vázquez Peñas

DIRECTOR

José Manuel Cuesta Abad

MADRID, 2015

El Teatro de la verdad

*

... cela la représente - Oui, cela la fait désirer

Las Paradojas de la seducción, una introducción a la escenografía del sujeto

« Comme **on pourrait soupçonner** cette histoire d'avoir été faite exprès pour amuser le public, je crois devoir avertir que je la tiens moi-même d'un ami qui l'a réellement trouvée... si c'était une histoire simplement imaginée, il y a toute apparence qu'elle n'aurait pas la forme qu'elle a. Marianne n'y ferait ni de si longues ni de si fréquentes réflexions: **il y aurait plus de faits, et moins de morale**; en un mot, on se serait conformé au goût général d'à présent, qui, dans un livre de ce genre, n'est pas favorable aux choses un peu réfléchies et raisonnées. »

La vie de Marianne ; Avertissement¹

« Avant que de donner cette histoire au public, il faut lui apprendre comment je l'ai trouvée. (...) Voilà tout ce que j'avais à dire... car **je ne suis point auteur** »

« Nous autres Jolies femmes (...) en nous écoutant **parler** ils nous **regardent** »

La Vie de Marianne ; Première partie²

La Vie de Marianne comienza con una súbita entrada en abismo. Marivaux presenta un texto que le ha sido entregado por un amigo. Éste lo ha encontrado por azar y ha dejado a su vez en él su marca introduciendo el manuscrito para narrar brevemente su descubrimiento. Entra entonces en escena una tercera pluma, la de Marianne, para introducir a su vez las memorias que se dispone a escribir. El trabajo introductorio es suficientemente delicado y complejo para necesitar la intervención de tres autores, tres escrituras para que el texto pueda escenificar su propia existencia. En 1669 las *Lettres Portugaises* habían sido publicadas como una traducción al francés de la correspondencia

¹ Pierre Carlet De Marivaux ; *La Vie de Marianne ou les aventures de Madame la comtesse de **** (1731), Garnier, Paris, 1963

² *Ibid.* pp 7-8

verídica de una franciscana portuguesa y dos siglos más tarde, a finales del XIX, las ediciones todavía discutían su origen, ficticio o real. Cuando Marivaux inicia la publicación de *La Vie de Marianne* en 1731³ se trata de una estrategia literaria convencional, que encontramos más tarde en *La Nueva Heloisa* o *Las Amistades Peligrosas* y que pese a no estar destinada a producir una mistificación, sí determina el alcance del juego de la ficción, el significado del texto y su puesta en escena. En las primeras páginas de *La Vie de Marianne* nos encontramos frente a algo parecido a un palimpsesto, tres estratos donde se superponen tres autores, dos de ellos ficticios, que se entregan el testigo de la autoría de una misma novela.

Marivaux es el primero de ellos mediante su *Avertissement*. El término ‘advertencia’ es relevante porque implica una involuntaria exigencia: su autor se ve obligado a avisarnos de la existencia de algún peligro interpretativo, de la posibilidad de una confusión. Marivaux nos escribe porque el texto (su texto, el texto de Marianne) presenta alguna extrañeza o deficiencia: esta historia, nos advierte, hubiese podido resultar artificial; ideada ex profeso para agradar a su público y sólo por ello *me veo obligado* a añadir *mi* voz para advertir que se trata de un manuscrito encontrado por un tercero. En esta delegación de la autoría nos interesa la curiosa estrategia de hacer entrar en escena al autor para poder apartarlo mejor.

Marivaux continúa su argumento: pero si el objetivo de Marianne fuera agradar a su público : “*il y aurait plus de faits et moins de morale*” sus memorias contendrían más hechos y menos digresiones; la vida de Marianne es demasiado fastidiosa para ser una ficción, demasiado extraña y alejada del gusto general. Nada en ella denota el mínimo interés de un autor por entretener a su lector. La intervención de Marivaux se cierra con la transferencia de la autoría hacia su personaje, “*en fin voilà son ouvrage tel qu’il est*” dejando tras de sí la paradoja de un autor que toma la palabra para declarar solemnemente: ‘no soy autor’ y advertirnos de la falta de interés de su obra: ‘se trata de una mala novela’.

El texto en sí mismo, tal como ha sido “editado”, tampoco comienza con el manuscrito de Marianne. Marivaux ha incluido la presentación del “amigo” que va a dar algunas explicaciones sobre las circunstancias de su descubrimiento. Este primer personaje de la ficción, ‘el amigo de Marivaux’ que ha encontrado ‘el texto que Marianne ha escrito’, reproduce una de las dos proposiciones con las que finalizaba la advertencia al lector: ‘no soy autor’. Pero del lado de la ficción, su prestación no es problemática, aquel que no es autor puede, efectivamente, sellar sus labios o prometer no volver a imprimir línea alguna “*on n’imprimera de moi que cette vingtaine de lignes –ci*”. La no autoría no es esta vez una mera constatación sino una promesa para el futuro, una renuncia definitiva.

³ *La vie de Marianne, ou Les aventures de Mme la comtesse de ****, par M. de Marivaux. Première partie Pierre Prault, Paris, 1731

Así, tras dos garantías de *no-autoría* le llega el turno a Marianne. Estas son las primeras líneas de su manuscrito:

« Quand je vous ai fait le récit de quelques accidents de ma vie, je ne m'attendais pas ma chère amie, que vous me prierez de vous la donner toute entière, et d'en faire un livre à imprimer. »

Estamos de nuevo en el registro de la advertencia. Esta vez el manuscrito se dirige a un interlocutor determinado, una “querida amiga”, un nuevo convidado en esta trabajosa justificación del texto. Marianne le recuerda a su lectora que si bien acepta redactar sus memorias lo hace a su pesar, obedeciendo una petición de la que ella es mera depositaria y que parte de su lectora. Una suerte de inversión causal de la escritura: la razón de ser de este texto es su lectora (la querida amiga) antes que sus *no-autores* escribientes.

Nos encontramos, otra vez, ante el uso singular de un lugar común. La necesidad de justificar la novela - especialmente aquella en la que la voz narrativa coincide con su principal personaje - es un rasgo fundamental del género del *roman-mémoires*. En las *Mémoires de la vie d'Henriette-Sylvie de Molière*⁴, publicado en 1672, Marie-Catherine de Villegieu presenta en la ficción de su personaje – como ocurre con las justificaciones de Marianne, se trata de un texto que pertenece a la ficción pero que constituye una auténtica advertencia editorial – una estrategia parecida a la de Marianne: la autora (ficticia) de las memorias se dirige a su lector privilegiado, investido en este caso con el título de “Alteza”, y delega en este prestigio la motivación y la justificación de todo el texto :

*« ... Votre Altesse désire que je me justifie. J'en ai les sentiments que je dois, et pour n'en être pas ingrate, j'obéirais volontiers au commandement qu'elle me fait de la divertir, par un récit fidèle de mes erreurs innocentes »*⁵

De la lectora de Marianne no sabremos nada, pero sí y gracias paradójicamente a la justificación de Marianne, que su proyecto de escritura tenía como objetivo la impresión y la publicación de un libro, como si los intereses de Marivaux y su personaje terminasen, pese a todas las denegaciones de autoría, coincidiendo bajo las prensas de la imprenta. La justificación de las memorias de Marianne queda ligada a su presentación a un amplio público que trasciende la relación ficticia que mantienen el personaje autora, el personaje receptor del manuscrito y el personaje editor. Toda la serie ficticia que narra el establecimiento del texto termina, y en el orden causal invertido de la apología editorial se inicia, en un sujeto que por definición escapa a la ficción: la forma general de un público lector.

⁴ Madame de Villegieu ; *Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière* (1672), Desjonquères, 2003

⁵ *Ibid.* p. 43

A partir de aquí, el largo razonamiento de Marianne va a justificar no sólo la escritura de unas memorias sino de una “obra” destinada desde el momento de su concepción a ser publicada.

*« ...Il est vrai que l'histoire est particulière, mais **je la gâterai**, si je l'écris, car où voulez vous que je prenne un style »*

Marianne admite que su vida no carece de interés, sin embargo la calidad de su escritura, su falta de estilo, estropearía su historia. El personaje debe relacionarse con su texto en futuro puesto que, en la ficción de su presentación, éste todavía no ha sido redactado, pero su prestación introductoria vuelve a decirnos lo que ya nos había dicho Marivaux: ‘se trata de una mala novela’, una novela mal escrita y sin interés. Su razonamiento sí es interesante:

« Il est vrai que dans le mode on m'a trouvé de l'esprit mais, ma chère, je crois que cet esprit-là n'est bon qu'à être dit, et qu'il ne vaudra rien à être lu. »

El discurso de Marianne, dice Marivaux que dice Marianne, no carece de atractivo (*on m'a trouvé de l'esprit*), pero este atractivo sólo puede ser dicho y no alcanza a ser escrito. Esta limitación, la imposibilidad de transcribir el atractivo, no responde a una distinción preliminar entre la oralidad y la escritura. Marianne se va a servir, al contrario, de su propio ejemplo para dar cuenta de esta diferencia y poder instituirlo:

*« Nous autres Jolies femmes (...) en nous écoutant **parler** ils nous **regardent** ».*

Marianne mide el valor de su discurso por los efectos que produce. En la “mujer bella” la causalidad mediada de la lengua y la causalidad inmediata de la belleza se confunden. Para su interlocutor ambos órdenes causales son indistinguibles porque producen un único efecto, – dice Marivaux que dice Marianne – la impresión engañosa de la calidad de su inteligencia. Entre la mujer bella y su interlocutor, palabras y belleza forman una unidad de influencia. Marianne, sin embargo, que ha sido dueña de sus propios efectos, puede constatar *a posteriori* que en esa unidad de influencia tiene más importancia la belleza que las palabras. Si Marianne nos proporciona este ejemplo de efectividad mundana es para asumir la inferioridad del discurso frente a la belleza y *a fortiori* la inferioridad de la escritura, que es concebida como la reducción del habla sin la presencia. Así la humilde declaración: ‘esto es una mala novela’ adquiere una nueva luz:

Se trata de una mala novela, porque la sola palabra sin la influencia de la belleza nunca podrá dar cuenta del (de mi) carisma (de su autora).

El juego de los paréntesis da cuenta de la verdadera estrategia de seducción del texto, porque la falsa humildad que en esta confesión ficticia - el manuscrito encontrado - nos explica que su escritura comparada con la belleza de la joven Marianne sólo puede aburrirnos y nunca llegará a seducirnos, nos dice de hecho, en el texto de Marivaux - la

verdadera ficción, aquella que comienza con su advertencia y no con el manuscrito de su personaje - que vamos a asistir a la intimidad de una mujer cuya belleza excede la capacidad de influencia de cualquier palabra.

Se trata de una estrategia de seducción inconsistente que pertenece a la vez al autor que presenta su texto, y a una belleza mundana que puede agotarse en él. ¿Quién seduce? ¿Marivaux, Marianne? ¿A quién pertenece el discurso verdadero de una bella mujer ficticia? ¿Y la ficción del discurso de una autora verdaderamente bella?

Marianne presenta su escritura como una devaluación con respecto a la eficiencia causal de su belleza. Inaugurando el que va a ser el hilo conductor de todas sus memorias, su ascensión social involuntaria y por lo tanto merecida - Marianne es de hecho de extracción noble y sólo una peripecia al inicio de su vida le había negado su destino. En este sentido su éxito social no hace sino restituírle su derecho, la admiración y el respeto que su *verdadera* naturaleza merece. El principio de esta estrategia - una estrategia de seducción, puesto que está destinada a poner en escena el propio valor - puede resumirse en la siguiente fórmula:

Una puesta en escena *veraz* de la valía del sujeto – la vida de Marianne –, implica la eficacia de la devaluación de su escritura o su enunciado.

Pero esta puesta en escena pertenece a Marianne. Y aunque los intereses del autor y de su personaje coinciden hasta cierto punto - el carisma Marianne es el motor de su ascenso social y también del éxito editorial de Marivaux -, la estrategia de seducción de Marivaux hacia el lector de su novela '*La Vie de Marianne*' debe formularse de otra forma. ¿Cómo transferir a un texto la efectividad causal de la belleza de una mujer ficticia cuando sabemos (nos lo ha dicho Marianne) que esta sólo es eficaz cuando está presente? Mediante una devaluación técnica que gracias a la falsa ausencia de una belleza ficticia consigue dotar de sentido a la sinceridad del verdadero personaje y falso autor: Marianne. En el artificio de lo verídico la doble negación genera valor de verdad.

La eficiencia causal de la escritura (verdadera de Marivaux), su capacidad para afectar al lector, depende de la belleza ausente de la joven Marianne y de la sinceridad ficticia de Marianne escritora. La belleza ficticia posee efectos reales sobre los lectores gracias a una estrategia que se iniciaba con una devaluación de la escritura. Si resumimos la estrategia de seducción de Marivaux podríamos utilizar esta segunda fórmula:

La eficacia del valor de un enunciado – *La Vie de Marianne* –, depende de la puesta en escena *veraz* de la ausencia o la devaluación de un sujeto.

Ambas formulaciones restituyen lo que podríamos llamar estrategia de seducción por devaluación. La seducción de Marianne y la seducción de Marivaux, tienen mucho en común. Para ambos se trata de una puesta en escena y en ambos casos su eficacia coincide con su "veracidad". Los dos enunciados que hemos propuesto reproducen una

misma estructura y combinan el valor del sujeto y el valor de una puesta en escena, en este caso el texto de una novela.

Para Marianne su “puesta en escena” faculta la veracidad de su valor como sujeto. Todo depende de la “veracidad” de su prestación y esto implica que debe buscar un público que es a la vez receptor de ésta y criterio de su valor de verdad.

Para Marivaux es la veracidad de una devaluación la que habilita su seducción literaria. El público y su recepción son esta vez el medio a través del cual se garantiza la eficacia de la puesta en escena del valor de su novela.

Pero en ambos casos “veraz” adjetiva siempre a una puesta en escena y la veracidad nos interesa, al menos por ahora, cuando es sinónimo de su eficacia: una escena es “veraz” por ejemplo – este sería el lugar común de su época – cuando produce la “ilusión” de su realidad al referir al juego de un actor o al natural de un retrato. Veremos más adelante que la ilusión no es suficiente para dar cuenta de una puesta en escena. Esta siempre depende de la representación de un sujeto; y éste se funda, a su vez, en la posibilidad anterior de una puesta en escena. El posesivo en la escena *del* sujeto es propiamente *genético*, sólo existe un sujeto allí donde ha alcanzado a ser eficaz un cierto espacio para la representación. Pero por ahora nos interesa, todavía, la dependencia paradójica entre la eficacia de la seducción y la devaluación de su objeto; qué se esconde entre la escena de una denegación y la valorización efectiva que ésta produce.

La veracidad incontestable de una falsa confianza

Concebir una puesta en escena como una creación de valor⁶ es pensarla en primer lugar como una acción, un esfuerzo para influir en la conducta o las representaciones de alguien; en este sentido la puesta en escena es una manipulación y la seducción que en ella acontece sólo una de sus posibilidades - aquella que depende de la modificación de la representación subjetiva del valor. El teatro marivaldiano se alimenta, de forma muy precisa, de este tipo de actividad escénica en la que sus personajes buscan influirse, someterse o conquistarse mutuamente.

Un manipulador sistemático y metódico es, por ejemplo, Dubois; el anciano y astuto sirviente de *Les Fausses Confidences*. El joven Dorante está arruinado pero Dubois, que ha trabajado para su familia y le guarda fidelidad, ha encontrado un nuevo empleo en el

⁶ ...una *producción* de valor. Le etimología del verbo producir: conducir hacia delante, exhibir y poner en valor, posee una connotación escénica que el francés ha guardado – *se produire*; mostrarse en escena – pero que el castellano, según la RAE, sólo conservaría todavía en su uso jurídico de presentar una prueba o testimonio a examen ante un tribunal. Producir valor es, antes que “fabricarlo”, convertirlo en objeto de una representación. Y toda representación, en este sentido, “produce” su objeto.

palacio de una bella y joven viuda: Araminte. Desde la primera escena ambos parecen embarcados en un “proyecto”, “*notre projet*” que debe asegurar la fortuna del joven. Dorante aportará sus “bellos sentimientos”, Dubois trabajará como un desencantado estratega y ambos forman, en cierto modo, un binomio funcional, la manifestación doble de una única unidad de acción. Dubois puede por ello utilizar el plural para referirse al éxito de su empresa «... *il faut qu'elle nous épouse* » i.e. Araminte se casará con el lacayo y su señor. Éste último podrá enamorarse mientras el primero utiliza el amor como un medio de acción.

Ésta es la descripción que al inicio de la obra hace Dubois de su maquinación:

« *Votre bonne mine est un Pérou ... et **notre affaire** est infaillible* » « *Vous réussirez, vous dis-je, je le veux... nous sommes convenus de toute nos actions ; toutes nos mesures sont prises ... Fierté, raison et richesse, il faudra que tout se rende. **Quand l'amour parle, il est le maître*** »⁷

La explicación de Dubois carece de ambigüedad, se trata de cerrar con éxito un “negocio”, un “asunto” cuyo principal activo es la bella figura de Dorante. Es un proyecto cínico, por lo tanto, puesto que convierte su supuesto fin – “el amor” de Araminte - en su medio privilegiado de acción. El amor es una fuerza singular capaz de ser a un tiempo el alimento y el objetivo de su puesta en escena. El ‘amor’ limita el horizonte semántico en el que se desarrolla la actividad de los personajes y la seducción no es un proceso que prepara desde el exterior el advenimiento de la situación amorosa. Al contrario, el amor es inoculado mediante la exposición a su propia enunciación, la saturación de la escena por un único elemento. Pero si esta *auto-poiesis* amorosa pertenece de forma general al discurso galante, en la manipulación de Dubois va a orientarse de una forma que nos ha de resultar familiar.

Un poco más adelante tiene lugar una “confidencia” alrededor de la cual se construye la trama. Dubois, simulando el celo de un sirviente, advierte a Araminte del amor que Dorante siente por ella:

« Dubois. (...) ***C'est un démon que ce garçon.***

Araminte. (...) *Serait-il capable de quelque mauvaise action, que tu saches ? Est-ce que ce n'est pas un honnête homme ?*

Dubois. ***Lui ! il n'y a point de plus brave homme dans toute la terre ; il a, peut-être, plus d'honneur à lui tout seul que cinquante honnêtes gens ensemble. Oh ! c'est une probité merveilleuse ; il n'a peut-être pas son pareil.***

Araminte. *Eh ! de quoi peut-il donc être question ? D'où vient que tu m'alarmes ? En vérité, j'en suis toute émue.*

Dubois. (...) ***il est timbré, mais timbré comme cent.***

Araminte. *Dorante ! il m'a paru de très bon sens. Quelle preuve as-tu de sa folie ?*

(...)

⁷ Marivaux ; *Les Fausses Confidences* (1737), Acte I sc.2 (I, 2), in *Marivaux Théâtre Complet* ti. & tii. Pléiade Gallimard, Paris, 1994

Dubois. ***Il vous adore** ; il y a six mois qu'il n'en vit point, qu'il donnerait sa vie pour avoir le plaisir de vous contempler un instant. (...) Vous ne croiriez pas jusqu'où va sa démente ; elle le ruine, elle lui coupe la gorge. Il est bien fait, d'une figure passable, bien élevé et de bonne famille (...) Ce bon sens, cet esprit jovial vous lui avez tout expédié.* »⁸

La confidencia es en cierto modo doble. Por una parte se trata de una declaración de amor por procuración. Hecho poco común en una comedia sentimental, la declaración no culmina el desarrollo de la trama, al contrario, la inaugura en los labios de un sirviente, que la presenta como una acusación, una “confidencia” secreta destinada a proteger a su nueva ama.

Pero por otra parte, si Dorante “es un demonio”, esto no impide que sea también el “mejor hombre en toda la tierra”. “Esta chiflado”, ha perdido la razón, pero sólo porque “os adora”, por lo demás es “el mejor de los señores”, “bello, de buena familia”, y sólo porque “lo habéis hecho enloquecer” ha podido rechazar las proposiciones matrimoniales que ha recibido.

La estrategia resulta cómica porque el público percibe tan bien como la propia Araminte el desequilibrio de este acta de acusación que termina por encumbrar a Dorante. La forma de esta intervención guarda una curiosa similitud con la estrategia que utilizaba Marivaux cuando pretendía editar las falsamente verdaderas o verdaderamente falsas memorias de Marianne (es un mala novela por lo tanto la verdadera historia; la escritura carece de eficacia por lo tanto su autora es una mujer verdaderamente bella). Se trata de nuevo de una estrategia de devaluación, aquella en la que la producción escénica de un valor implica la puesta en escena de su carencia: la confesión por procuración de un amor que se presenta como un defecto o la eliminación de Dorante del proceso de seducción para dar cuenta de su valía.

Así, la artimaña que Dubois va a tejer a partir de esta confidencia verdaderamente falsa⁹ establece una red de mensajes y de pruebas del amor de Dorante cuyo valor significativo depende en gran medida de que él no sea su emisor, de que todas tengan lugar a su pesar. Y la creatividad del astuto sirviente no va a agotarse en su propio discurso. Debe, al contrario, saturar la escena de forma que ésta siempre refiera a un mismo objeto: Dubois gana la confianza de Araminte para que presentando el amor de Dorante como algo ridículo y reprehensible recuerde constantemente su existencia; concibe un enrevesado engaño en el que Dorante se envía a sí mismo unos retratos que al ser interceptados y expuestos en público de forma acusatoria se convierten en otros tantos testimonios de su sinceridad; utiliza las intervenciones de terceros personajes que han sido

⁸ *Ibid.* I, 14

⁹ « Les fausses confidences de Dubois sur son ancien maître ne sont dites fausses que parce qu'elles sont insidieuses. » H. Coulet & M. Gilot ; *Notice aux Fausses Confidences*, in *Marivaux Théâtre Complet II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1994, p. 952

convenientemente manipulados como Marton o Arlequín para que sean testigos involuntarios (y siempre de cargo) del amor de Dorante...

La función de todos los personajes en la obra que Dubois produce (las falsas confidencias de Dubois en *Las Falsas Confidencias* de Marivaux) es iterar un único mensaje: Dorante ama. Pero este tejido de muestras de amor posee otro denominador común: Dorante calla. Las declaraciones de amor deben ser apócrifas, su valor depende del desvanecimiento del sujeto emisor:

« Il a voulu presque se jeter à mes genoux pour me conjurer de lui garder le secret sur sa passion. »¹⁰

Aunque la obra es una constante reiteración de pruebas de amor, el amante daría cualquier cosa por evitar enunciarlo... La estrategia de Dubois se construye por lo tanto sobre una paradoja cuya formulación general podría ser la siguiente:

Cuanto más reacio a la emisión sea (parezca ser) el sujeto emisor, más valor poseerá su mensaje.

Esta lógica es llevada por Marivaux de forma implacable; en II, 15 y hasta el final del segundo acto, cuando la estrategia de Dubois empieza a dar signos de éxito, asistimos a una extraña aberración escénica, una declaración de amor invertida, en la que la amada - la receptora de la declaración - es quien debe dirigir el diálogo en el que el emisor terminará confesándose:

« ... quel intérêt aviez-vous d'entrer dans ma maison ... ? Voyez-vous souvent la personne que vous aimez ? ... Est-elle fille ? A-t-elle été mariée ? ... Et ne devez-vous pas l'épouser ? Elle vous aime, sans doute ? ... et vous lui sacrifiez votre fortune ? ... Comment, avec tant d'amour, avez-vous pu vous taire ? »

Es inútil citarlas todas, hasta quince apremiantes interrogaciones para Araminte en un verdadero trabajo de cerco al reo, y una sola para Dorante, cuando al final del interrogatorio, acosado, admite su amor e inmediatamente se humilla :

« Comment pourrai-je expier ? »¹¹

¿Como podré expiar (haberlos declarado mi amor)?

Si la intencionalidad de la expresión amorosa invalida su contenido, una declaración exitosa debe tomar la forma de un interrogatorio. La dinámica de la acción amorosa se invierte, Dorante habrá conseguido padecer la declaración de su amor y Araminte,

¹⁰ Marivaux ; *Les Fausses confidences*. Ibid. II, 12

¹¹ Ibid. II, 15

dominando la escena como más adelante sabrá hacerlo una libertina, conseguirá obligarle a ello.

Desde un punto de vista dramático, esta inversión de la actividad declarativa termina legitimando la futura relación de ambos personajes. Ella es viuda y adinerada y él bello y pobre. Sólo esta puesta en escena les permite justificar públicamente lo que de otra forma hubiese sido percibido como la seducción interesada de un buscador de fortunas...

Percepción que el público en la sala debe tomar en cuenta, puesto que ha sido testigo en la primera escena del “proyecto” de un himeneo tan conveniente. Pero esta prevención, que implica, aunque sea de forma elíptica, la presencia de un público gregario que ha de legitimar la relación amorosa, es sólo una manifestación de una lógica subyacente en la puesta en escena del sujeto: la imposible coincidencia sobre un mismo espacio de las funciones del sujeto amoroso - ser amante o ser amable - y que va a tomar la forma de una disociación necesaria, bajo la figura escénica de la **parábasis**.

La necesidad de la parábasis

El término parábasis designa en el vocabulario de la escena la interrupción de la dinámica dramática de una obra para que un personaje pueda modificar su interlocución. La expresión describía, en el teatro clásico griego, el momento en el que el corifeo avanzaba hacia el frente de la escena para dirigirse al público en su propio nombre y este desplazamiento ha dado nombre a la figura (παράβασις; acción de avanzar). Por extensión, la parábasis puede referirse a una falta de coincidencia en el orden del discurso de los personajes. La parábasis puede tomar la forma de una respuesta irónica que se dirige a la vez a un personaje sobre la escena y, en un sentido ligeramente desplazado, al público con el que establece de este modo una relación específica de complicidad. El diálogo entre personajes se ve doblado por otro en el que el público se convierte en interlocutor privilegiado. Una forma de parábasis corriente es el *aparte*, en el que uno de los personajes rompe la unidad de la escena dirigiendo una reflexión a un interlocutor indeterminado que no será escuchada por los demás personajes. Sólo el público escucha el *aparte* y su presencia como instancia última de recepción permite que la aparición de un *aparte* en el texto tienda a coincidir con un último nivel interpretativo: el espectador exterior que lo escucha todo, que dispone de toda la información sobre los personajes, que entiende todas las ironías y los dobles sentidos.

En las falsas Confidencias todos los *aparte* de Araminte puntúan la modificación de su actitud hacia Dorante y en esta escena decimoquinta del segundo acto sirven de curioso resumen de su evolución durante el interrogatorio a Dorante :

« À part : il a des expressions d'une tendresse ! (...) À part : il faut le pousser à bout »¹²

¹² Ibid.

Araminte es consciente de la “debilidad” de Dorante y decide romper su última resistencia - “*hay que llevarlo al límite*”. Lo que el público escucha en labios de Araminte es todavía “secreto” en la medida en que sus sentimientos no han sido expresados. Pero el público posee sobre la situación de Araminte una clarividencia que ella desconoce. *Sabe que Dorante sabe que* Araminte ha sido informada por Dubois, en la escena que leímos antes, del amor del primero. Sabe que el doble sentido de las palabras de Dorante es ficticio, que la inquieta timidez del amante forma parte de su puesta en escena, que la decisión de Araminte de obligar a Dorante a declarar explícitamente su amor es de hecho el objetivo último de la manipulación del tándem Dorante – Dubois. En última instancia, toda la puesta en escena que se iniciaba con la confidencia está destinada a provocar esta inversión en la dirección de la declaración amorosa, una **delegación de la autoría** que se produce esta vez, no entre el autor y su personaje, como ocurría en la presentación de las memorias de Marianne, sino entre el director de escena Dubois – Dorante y el objeto de su manipulación. Esta inversión en la autoría de la declaración les permite ser fieles a su promesa:

« ... *jamais vous n'entendrez parler de son amour* ... *Est-ce que vous croyez qu'il songe à être aimé ?* »¹³

cuya lógica implícita - sólo aquel que no busca ser amado es digno de amor - organiza todo el juego de delegación y ausencia de la obra.

Si resumimos las paradojas en la seducción que la estrategia de la falsa confidencia consigue resolver tendríamos brevemente:

- El valor de la emisión depende de la ausencia del emisor
- El valor del sentimiento amoroso depende de la aceptación de la falta de valor del sentimiento amoroso (devaluación)
- Para ser digno de amor hay que mostrarse indigno del sentimiento amoroso (pero una palabra tuya...)

En todas ellas la contradicción aparente esconde un desplazamiento del sentido que sólo es posible percibir desde un análisis de la escenografía fundamental del sujeto, pero que puede denotarse desde ahora, a través de la distinción de sus dos funciones primordiales:

Para ser amable (objeto de la representación amorosa), hay que tachar al amante (sujeto intencional de la representación amorosa).

Y la parábasis, la disociación, la ruptura de la unidad escénica del sujeto, es el tropo fundamental de la habilitación de la puesta en escena del sujeto amoroso.

¹³ *Ibid.* I, 14

En III, 4 tiene lugar una última declaración por procuración, esta vez en labios de Mme Argante, la madre de la joven viuda. De nuevo Araminte es receptora del único mensaje que recorre la pieza: ‘Dorante te ama’ y de nuevo este amor es expresado como una infracción o una falta, esta vez una contravención del orden gregario que el personaje Mme Argante en cierto modo representa:

« *seriez vous d’humeur à garder **un intendant qui vous aime** (...) Ceci n’est pas matière à plaisanterie (...) Vos gens ne vous font pas peindre, vos gens ne se mettent point à contempler vos portraits, vos gens n’ont point l’air galant* »¹⁴

Enfrentada a este enunciado, que señala sin ambages la dificultad de su situación, Araminte va a verse obligada a separar los dos roles que Dorante encarna frente a su público gregario, amante o sirviente, y a escoger uno de ellos, acelerando de este modo el desenlace dramático. El personaje de Araminte no es subversivo, no pone en cuestión la prohibición de establecer una relación sentimental con la clase inferior (a la que Dorante no pertenece por naturaleza), pero sí le obliga a tomar la decisión de legitimarlo definitivamente como señor al aceptar su amor. En este sentido la relación sentimental posee un valor performativo; modifica objetivamente el valor gregario de Dorante, modificación sobre la que su proyecto de seducción contaba desde un principio y que es institucionalizada finalmente con la intervención del *Conde* que cumple así con su única función en la obra:

« *Dorante n’est venu chez vous qu’à cause qu’il vous aimait ; il vous a plu ; **vous voulez lui faire sa fortune : voilà tout** ce que vous alliez dire.* »¹⁵

“Queréis garantizar su fortuna: esto es todo”: quizás sea éste el mejor resumen de *Las Falsas Confidencias*, una vez que las confidencias falsas, la inaugural de Dubois y sus iteraciones en boca de los demás personajes, han podido ser extirpadas de la trama al haber caducado su utilidad escénica. Cuando Araminte acepta el Amor de Dorante el andamiaje de la confidencias debe ser desmantelado y Dorante puede desvelar el aparato escénico en una confesión que produce el mismo efecto que la caída de un telón.

« *Dans tout ce qui s’est passé chez vous, **il n’y a rien de vrai** que ma passion ...* »¹⁶

Nada es cierto en la puesta en escena del amor verdadero. Pero si la estructura escénica que permite completar el “proyecto” de una manipulación amorosa, de una seducción, puede ser desmantelada para dejar espacio, o más bien fuera del espacio de la escena, al amor legítimo de dos personajes, las paradojas que surgen en el seno del sujeto y habilitan su representación van a producir un teatro en el que toda salida es de nuevo un golpe de efecto y una nueva entrada en escena. *La Escena del sujeto* denota esta doble circulación trópica entre el sujeto y la representación en la que el primero es la condición

¹⁴ *Ibid.* III, 6

¹⁵ *Ibid.* III, 13

¹⁶ *Ibid.* III, 12

de posibilidad de la segunda y esta la habilitación del primero cuando es capaz de representarse y entrar en escena en el momento de su propia parábasis, cuando el sujeto debe tomar la palabra, para convertirse en el personaje principal, inconsistente y solitario, de la historia de occidente.

La seducción es paradójica porque se inscribe en el desplazamiento, alrededor de un par de comillas, entre el valor de una puesta en escena (o de un relato): por ejemplo, el valor de “*Marianne*” para el lector de Marivaux, y la evidencia, en el orden de la seducción, de que un texto o una puesta en escena es siempre la representación del valor de un sujeto, incluso cuando éste es un personaje verdaderamente ficticio como Marianne. Así, la seducción y la lucha amorosa, el espacio estilístico que podemos delimitar como rococó dieciochesco, pese a su autoproclamada ligereza y su caprichosa inconsistencia, podría bien ser la más abstracta y diáfana – o cruelmente indisimulada – conformación del juego de reconocimiento y asignación de la valía del sujeto. Una valía que puede ser deseada, usurpada, simulada, conquistada o compartida en la trama del teatro de Marivaux, pero también en la lucha libertina o en los solitarios paseos de quien necesita testigos de su soledad: la puesta en escena inacabada del sujeto y su legitimación.

La paradoja será la forma privilegiada de representación del sujeto, su constante retórica, la que en el siglo dieciocho puede dar cuenta de una inconsistencia fundamental; el sujeto es, al mismo tiempo, autor de su representación, actor y receptor último de ésta. La escena del sujeto aparece escindida, su locución entra en parábasis y nos narra su ruptura: la doble imposibilidad para el sujeto de abandonar la escena y de habitarla de forma estable.

I EL CIRCUITO ESPECULAR Y LA NOCIÓN DE RETORNO DE CONSCIENCIA

(Un análisis escenográfico de la reflexividad)

La escena puede ser descrita como un sistema de representaciones en el que una de ellas es capaz de contener a las anteriores; un circuito especular en el que la reflexividad de dos espejos encarados es a la vez una condición y un impedimento en la representación del sujeto.

*A l'âge de dix-sept ans, je m'attachai à une jeune demoiselle, à qui je dois le genre de vie que j'embrassai. Je n'étais pas mal fait alors, j'avais l'humeur douce et les manières tendres. La sagesse que je remarquais dans cette fille m'avait rendu sensible à sa beauté. Je lui trouvais d'ailleurs **tant d'indifférence pour ses charmes, que j'aurais juré qu'elle les ignorait**. Que j'étais simple dans ce temps-là ! Quel plaisir ! Disais-je en moi-même, si je puis **me faire aimer d'une fille qui ne souhaite pas d'avoir des amants, puisqu'elle est belle sans y prendre garde**, et que, par conséquent, elle n'est pas coquette. Jamais je ne me séparais d'elle que ma tendre surprise n'augmentât de **voir tant de grâces dans un objet qui ne s'en estimait pas davantage**. Était-elle assise ou debout ? Parlait-elle ou marchait-elle ? Il me semblait toujours qu'elle n'y entendait point finesse, et **qu'elle ne songeait à rien moins qu'à être ce qu'elle était**.*

*Un jour qu'à la campagne je venais de la quitter, un gant que j'avais oublié fit que je retournai sur mes pas pour l'aller chercher ; j'aperçus **la belle de loin, qui se regardait dans un miroir**, et je remarquai, à mon grand étonnement, **qu'elle s'y représentait à elle-même dans tous les sens** où durant notre entretien j'avais vu son visage ; et il se trouvait que ses airs de physionomie que j'avais cru naïfs n'étaient, à les bien nommer, que des tours de gibecière ; je jugeais de loin que sa vanité en adoptait quelques-uns, qu'elle en réformait d'autres, c'étaient de petites façons, qu'on aurait pu noter, et qu'une femme aurait pu apprendre comme un air de musique. Je tremblai du péril que j'aurais couru si j'avais eu le malheur d'essuyer encore de bonne foi ses friponneries, **au point de perfection où son habileté les portait ; mais je l'avais crue naturelle** et ne l'avais aimée que sur ce pied-là ; de sorte que mon amour cessa d'un coup, comme si mon cœur ne s'était attendri que sous condition. **Elle m'aperçut à son tour dans son miroir, et rougit**. Pour moi, j'entrai en riant, et ramassant mon gant : Ah ! Mademoiselle, je vous demande pardon, lui dis-je, d'avoir **mis jusqu'ici sur le compte de la nature des appas dont tout l'honneur n'est dû qu'à votre industrie**. Qu'est-ce que c'est ? Que signifie ce discours ? me répondit-elle. Vous parlerai-je plus franchement ? Lui dis-je, **je viens de voir les machines de l'Opéra**. Il me divertira toujours, mais il me touchera moins. Je sortis là-dessus, et c'est de cette aventure que naquit en moi cette*

*misanthropie qui ne m'a point quitté, et qui m'a fait passer ma vie à examiner les hommes, et à m'amuser de mes réflexions.*¹⁷

Esta extensa cita recoge parte del comienzo del *Spectateur*, el primer intento periodístico de Marivaux antes de *L'Indigent Philosophe* y *Le Cabinet du Philosophe*¹⁸. Si creemos las explicaciones del autor, esta anécdota no sirve sólo de introducción a una publicación determinada, sino que narra, también, el origen de todo un modo de vida, “*le genre de vie que j’embrassai*”. Marivaux relata un instante que va a determinar de forma general su existencia, hasta transformarlo en aquello que da nombre a la propia publicación, un ‘espectador’, y que el propio autor define: ser espectador es ser aquel que “examina a los hombres” y se “divierte con las reflexiones” que esta observación provoca.

La anécdota autobiográfica que utiliza para tramar la escena es la siguiente: el autor tiene diecisiete años, posee encanto y cierta inclinación al amor. Debido a “la suavidad de su carácter” es sensible a la belleza de cierta joven. De esta belleza no sabremos nada, ninguna indicación siquiera convencional sobre el dibujo de una garganta o color de unos ojos. Tan sólo sabremos que su detentora parece ignorar su propia belleza. “¡Qué placer”, - exclama - ser amado por una joven que es bella sin haberlo buscado y sin darse cuenta de ello! La belleza aparece en el texto, sólo de forma indirecta **para marcar la disociación entre la conciencia de sí de la joven y su apariencia**. Sabemos, gracias a Marianne y la introducción a sus memorias, que la belleza es fundamentalmente la eficacia de una influencia y no es de extrañar que Marivaux sólo quiera recordar (o imaginar) de su amada su capacidad para fijar su atención. El texto redundante en esta idea: el valor de la belleza no reposa tanto en los rasgos que la sustentan como en la disociación que genera en el sujeto de quien la belleza es atributo, la fascinación por cada movimiento, por cada posición, sólo pertenecen al espectador. La bella joven debe quedar desposeída, no sólo del disfrute reflexivo de su propia valía - lo que Marivaux denomina *coquetería* - sino incluso de la capacidad de acción que le permite ponerla en juego: la belleza debe ser inconsciente e involuntaria, pasiva y no fruto de una acción intencional¹⁹. La disociación del sujeto con el objeto de su puesta en escena - el atributo que adquiere gracias a ella - es una condición que no cierra la puerta a la puesta en escena de la belleza sino que delimita las condiciones de la recepción de ésta.

¹⁷ M. de Marivaux ; *Le spectateur françois, ou Recueil de tout ce qui a paru imprimé sous ce titre*, T. 1, Pierre Prault, Paris, 1728 Première Feuille, p. 10

¹⁸ Marivaux ha publicado desde 1717 varias contribuciones en el *Nouveau Mercure*. Entre ellas *Les lettres sur les habitants de Paris* (1717-1718) o las *Lettres contenant une aventure*. *Le Spectateur* es la primera publicación periódica que Marivaux emprenderá de forma autónoma.

¹⁹ La literatura galante y cortesana había refinado esta belleza ingenua en la que el desposeimiento de sí tiende a transformar a la detentora de la belleza en mero objeto de la percepción y del juicio de otro. Alain Viala ; *La France galante* P.U.F. , Paris, 2008. “*Des fêtes de la femme*” , pp. 104 -106 insiste en la inaccesibilidad de la posición de sujeto para la mujer en el sistema de la representación festiva. El capítulo “Dissémination” pp. 258 & sec. ofrece una descripción de la constitución del género galante alrededor de *La Princesse de Clèves* (1678) de Madame de La Fayette.

Tras uno de sus encuentros el joven Marivaux vuelve accidentalmente sobre sus pasos y sorprende a su amada, espejo en mano, repitiendo con esmero y detalle los gestos y las actitudes en las que él había creído reconocer la falta de artificio y de coquetería. Descubre entonces, a la vez sorprendido y satisfecho del privilegio que este descubrimiento le otorga, los ensayos intensos de la actriz en la difícil puesta en escena de la disociación de su propia la belleza. La formulación merece atención:

« ... *j'aperçus la belle de loin, qui se regardait dans un miroir, et je remarquai, à mon grand étonnement, qu'elle s'y représentait à elle-même dans tous les sens.* »²⁰

La escena implica una doble estructura de percepción. Marivaux se encuentra fuera de aquello que narra, es por primera vez “espectador” distanciado “*de loin*” (y hay que recordar que toda esta anécdota tiene como objetivo describir cómo el autor ha alcanzado esta posición) y observa a la bella siendo a su vez espectadora de sí misma. El espejo es por sí solo un símbolo de vanidad y de coquetería, pero en este caso sirve también para acotar el espacio en el que la bella está desplegando su propio e íntimo espectáculo, “*Elle s'y représentait elle-même*”, se convertía a sí misma en objeto de su propia representación y lo hacía “en todos los sentidos, desde cada uno de sus ángulos”, es decir, su representación es completa y minuciosa.

Si en el primer párrafo la belleza ejercía su dominio disociando a la bella joven, la escena que describe “el espectador” distanciado es al contrario la de la coincidencia de la bella con todos sus atributos, hasta el detalle más pequeño, mediante la representación especular y completa de sí. El hiato de la distancia ha basculado desde el personaje de la “bella que ignora su belleza” y es por lo tanto incapaz de coincidir consigo misma, hacia el espectador que es expulsado de la escena por la autonomía de la mirada reflexiva de la joven.

En el primer párrafo, ambos representan juntos la imagen de los amantes: la circulación de la belleza surgía de la joven hacia el amante que convertía esta belleza en objeto de su representación. Enfrentada a su propia imagen, la bella le ha usurpado esta posición. Ahora la belleza circula en un circuito cerrado en el que se enfrentan la joven y el espejo y que vuelve innecesaria la mirada del amante como receptor único. Para el lector del “*Espectateur*” esta disposición constituye inmediatamente otra escena de mayor interés y alcance que la de los dos amantes. La ruptura que introduce la mirada reflexiva nos descubre algo nuevo sobre la belleza y la coquetería: la bella “la actriz” es mucho más que una mirada enfrentada a sí misma. Su puesta en escena era viable, puesto que el artificio de la coquetería había sido efectivo y había conseguido seducir al joven Marivaux. Su belleza, es decir la eficacia de su influencia, era real. Sin embargo para Marivaux ésta ha perdido su contenido tras la ruptura en la unidad del espacio escénico que implica la autonomía de la joven. ¿Qué ha ocurrido exactamente?

²⁰ Marivaux ; *Le Spectateur*, *Ibid.*

En la anécdota que narra el “*Spectateur*” la joven coqueta es consciente de su propia belleza como algo que puede proyectar y que debe modificar y preparar para garantizar su eficacia. La coqueta no accede a su belleza como a un objeto exterior que da por supuesto y que recibe de nuevo de forma pasiva. Contrariamente al enfrentamiento con su espejo su coquetería producía una estructura de juicio compleja que implicaba a los demás sujetos que compartían con ella la escena – en este caso el juicio del joven Marivaux. Junto a la conciencia de su belleza, la joven coqueta buscaba recibir la toma de conciencia del juicio de su espectador. El objetivo de la coquetería era integrar al observador, su amante, en la estructura de juicio que le restituía su belleza.

Lo que el joven Marivaux interrumpe al descubrir a su amada enfrentada al espejo es la posibilidad de esta estructura compleja. Toma conciencia de “la toma de conciencia” de la belleza de la joven. Ahora, al volver de nuevo a la escena introduce consigo este *retorno de conciencia*. No puede integrar de nuevo la estructura de juicio de la amada porque el descubrimiento de los artificios de la coquetería incluye a su vez la reciprocidad de esta toma de conciencia - Yo sé que tú sabes que yo sé que tú ... La toma de conciencia entra en abismo, se transforma en una doble, vacía y recíproca relación denotativa que produce la disolución de la escena de los amantes. Convertido en objeto de su propia representación, el sujeto - cuya puesta en escena suponía su disociación - provoca la disociación del espacio escénico.

La escena posee una tensión paradójica porque en (pen)última instancia el joven Marivaux es responsable de aquello que reprocha a su amada, es decir, de la aparición sobre la escena del retorno de conciencia de su sujeto principal, el colapso de la escena no es fruto del gesto de la coqueta frente a su espejo, sino de la mirada del espectador que sube a escena para acabar con su posibilidad misma.

La anécdota poseerá valor de alegoría, y Marivaux, redactor de “*Le Spectateur*”, abandonará definitivamente a su amada, pero sobre las tablas permanecerá, en su gesto de escrutinio, la bella consciente de sí y Marivaux siente durante un instante una suerte de terror, de vértigo, enfrentado a la perfección de la actriz, como una máquina escénica a pleno rendimiento pero incapaz, desde ahora, de generar ningún significado. El desencanto del joven Marivaux no es amoroso. *El Espectador* percibe este momento como la superación de una creencia ingenua en la naturaleza misma de la belleza, el descubrimiento de que es un artificio, y como el origen de una satisfactoria e irónica misantropía. Desde su punto de vista lo que ha padecido es una exclusión definitiva de un espacio escénico y esta exclusión funda su nuevo e irreversible estatus de *espectador*.²¹

Este texto excepcional de Marivaux limita por lo tanto su propio alcance alegórico, porque es también una descripción etiológica de una ruptura definitiva en el orden de la

²¹ « Ce sentiment d’altérité fondamentale permet la distance nécessaire pour inventer un espace où l’objet de la représentation peut devenir le sujet de sa propre représentation » Catherine Gallouët ; *Marivaux, journaux et fictions*, Paradigme, Orléans, 2001

representación y la mirada – la pérdida de una cierta virginidad; la representación no se confunde con el objeto de la representación, en la que no carece de interés que su autor deba recurrir a la aparición e invalidación de un mismo dispositivo escénico. El nacimiento de un espectador y la toma de conciencia de que tras la escena se encuentran “las máquinas” “*les machines de l’Opéra*”, el descubrimiento a la vez inquietante e hilarante de que nada en el orden de la representación, ni siquiera la naturalidad, surge sin un trabajo de transformación intencional y de que esta toma de conciencia debe quedar fuera de la escena.

Al finalizar la anécdota Marivaux busca a través del espejo la mirada de la bella. Ella se sonroja, el filósofo la regaña y la abandona confirmado en su nueva posición por el rubor de su sorpresa. El colapso de la puesta en escena de la belleza deja paso a la puesta en escena – más coqueta que la anterior – del *filósofo indigente*. Al lector de Marivaux le quedará decidir si este último rubor no es quizás la última prueba del virtuosismo de la joven y si *El Espectador* es, finalmente, un ingenuo engañado. Pero esto ya sería el argumento de una comedia... de Marivaux. Nos basta formular dos axiomas escénicos complementarios:

- El *retorno de conciencia* no acontece sobre la escena, la diluye y constituye por ello su límite formal.

- El colapso de una escena inaugura una escena que contiene a la anterior i.e. es imposible abandonar el teatro de la representación.

En su ensayo *La Machine Matrimoniale ou Marivaux*²² Michel Deguy brinda una carga contra el personaje (y autor) de esta anécdota que llama la atención por su inteligente virulencia. Deguy, que cita íntegramente este pasaje del *Spectateur*, incide en lo que la posición que Marivaux quiere ocupar en la escena tiene de anhelo inconsciente: ser un *espectador* irónico e implacable que descubre las pruebas de que su bella amada es un “ser consciente” y no la muñeca pasiva en el guiñol de su cortejo. El mito - al que Deguy se refiere citando a Starobinski y su texto clásico sobre Rousseau - de un amor que escaparía a la duplicidad reflexiva del sujeto. Amor del “ojo viviente” incapaz de verse, un amor que le niega a su objeto su propia representación y que exigiría de él ser su único espejo, su juez exclusivo, el detentor único de su valor.

« Celui-ci (...) congédie pour toujours **la jeune fille surprise en Narcisse** au bain de sa psyché, et l’anéantit : l’exécute, la volatilise (...) comme s’il n’avait pas compris que **la duplicité réflexive est constitutive de la simplicité du sujet** ; comme si l’innocence d’un **œil vivant** ne se voyant pas, mythe tenace dont j’ai besoin pour accuser l’autre du péché originel de l’avoir perdue »²³

²² Michel Deguy ; *La Machine Matrimoniale ou Marivaux*, Gallimard « Tel », Paris, 1981

²³ *Ibid.* p25

El joven Marivaux, tal como Marivaux lo pone en escena, es bien risible. Pero en su espiritual indignación Deguy sacrifica la delicada complejidad de la escena, el valor genético que Marivaux atribuye a este pasaje, su transformación en espectador que nos permite, siguiendo los títulos de sus siguientes intentos periodísticos (*l'indigent philosophe, le Cabinet du philosophe*) describir un viaje que terminará en la soledad voluntaria del filósofo en su estudio, y en la que el joven, durante su transformación, forma parte, tanto como su amada, de la puesta en escena. En cierto modo la irritación de Deguy, su referencia a Narciso para poner en exergo la supuesta ignorancia de la “duplicidad constitutiva del sujeto” al inscribirse en el orden de la mirada, parece querer dirigirse a Rousseau, y la referencia explícita a éste mediante el “ojo viviente” convierten, en cierto modo, a Marivaux en un involuntario hombre de paja. Una lectura atenta de Marivaux quedaría justificada si permitiese entender, al contrario, que toda su puesta en escena, la de sí mismo como editor, la de sus textos, la de los autores que impostan la voz de un personaje, la de los personajes que simulan ser autores, la de los actores jugando a ser el personaje de una comedia en la comedia o la de los personajes que se convierten en actores a su pesar de una escena cuya eficacia ignoran, en todos sus estratos – potencialmente infinitos – la representación, se construye en la irresoluble duplicidad del sistema especular de la escena del sujeto²⁴.

***La Dispute* : La definición de un espacio representativo.**

En *La Dispute*, comedia en un acto estrenada en 1744, coincidirán de nuevo, bajo la pluma de Marivaux, un espejo, el agua cristalina del mito de Narciso y una *bella* a punto de perder la inocente opacidad de su mirada. El título “la Disputa” no se refiere a un conflicto amoroso sino al sentido académico de un examen reglado para dirimir una cuestión. Así presentan los personajes de Marivaux su *quaestio*:

« ... vous savez la question que nous agitâmes hier au soir. Vous souteniez (...) que ce n'était pas votre sexe mais le nôtre, qui avait le premier donné l'exemple de l'inconstance et de l'infidélité en amour »²⁵

²⁴ Esta “irresoluble duplicidad en el sistema especular” coincide con el “double de registre” de Rousset. Derrida ha propuesto en *force et signification* una crítica famosa del “modelo topológico” que dirige secretamente la reflexión de Rousset y del método estructuralista que busca determinar un agenciamiento de elementos co-presentes, un agenciamiento de “simultaneidad”. Una crítica de la crítica de Derrida podría servir para insistir en el carácter no contingente de este doble registro en Marivaux que queda puesto de manifiesto bajo la perspectiva de la representación. Al mismo tiempo la crítica de Derrida, su substitución de *Forme* por *Force* podría servir para legitimar el problema metodológico de una lectura a la que no puede preceder una matriz conceptual definida.

²⁵ Marivaux ; *La Dispute* (1744) sc.1 in Marivaux *Théâtre Complet* ti & tii. Pléiade Gallimard, Paris, 1994

¿La inconstancia y la infidelidad son originalmente masculinas o femeninas? Afortunadamente, el espectador de la comedia no va a asistir a una docta disertación. Dieciocho años antes, nos cuenta el Príncipe, idéntica disputa ocupó a la corte y el rey decidió dirimirla mediante un experimento: cuatro recién nacidos, dos de cada sexo fueron, encerrados para poder representar, dieciocho años más tarde, “*la primera edad del mundo*”. Las refutaciones académicas son, en efecto, inagotables y sólo la puesta en escena de un experimento, o el experimento de una puesta en escena, pueden alcanzar valor de verdad. Se trata de una “representación” en toda la variedad semántica de la palabra: la reducción ejemplar de una clase a un evento único que sirve de modelo, el dibujo sensible de una abstracción y la puesta en escena “ahí delante” de un acontecimiento, su repetición escénica²⁶. Todas estas funciones representativas coinciden en la puesta en escena de Marivaux pero oscilan entre la figura de un estado mítico, “la primera edad del mundo”, y la producción *artificial* de las condiciones que permiten desvelar la *naturaleza* efectiva del ser humano. Encontramos de nuevo la tensión que surge entre el *artificio* que supone una puesta en escena – como las condiciones experimentales de un laboratorio – y aquello de lo que quiere dar cuenta: la *naturaleza* de un fenómeno... La coquetería imprescindible de la representación.

Los detalles del experimento son importantes:

« Chaqu'un d'eux fut logé a part (...) ils ne se sont jamais vus Ils ne connaissent encore que Mesrou et sa soeur qui les ont élevés, et qui ont toujours eu soin d'eux, et qui furent choisis de la couleur dont ils sont, afin que leurs élèves en fussent plus étonnés quand ils verraient d'autres hommes (...) On va donc pour la première fois leur laisser la liberté de sortir de leur

²⁶ « ... images, reproductions, représentations, répétitions ... » J. Derrida ; *La double scéance* in *La Dissémination*, Seuil, 1972, p. 232

Derrida ha precisado, en varios lugares, su interés por el abanico semántico de la palabra representación. En el texto que sigue lo recorre negativamente para precisar su uso como *espaciamento* en el teatro de Artaud. La referencia a las diferentes voces en alemán parecería describir una polisemia, una mera coincidencia de significados. Sin embargo, el texto, a la vez que delimita sus significados, carga de sentido la palabra representación y produce, al contrario, la impresión de que el abanico semántico de la representación posee una unidad problemática. Esta unidad constituye en cierto modo el objeto que nos ocupa.

*« Il faudrait pouvoir ici jouer sur tous les mots allemands que nous traduisons indistinctement par le mot unique de **représentation**. Certes, la scène ne représentera plus, puisqu'elle ne viendra pas s'ajouter comme une **illustration sensible** à un texte déjà écrit, pensé ou vécu hors d'elle et qu'elle ne ferait que répéter, dont elle ne constituerait pas la trame. Elle ne viendra plus **répéter un présent**, re-présenter un présent qui serait ailleurs et avant elle, dont la plénitude serait plus vieille qu'elle, absente de la scène et pouvant en droit se passer d'elle : présence à soi du Logos absolu, présent vivant de Dieu. Elle ne sera pas davantage une représentation si représentation veut dire **surface étalée d'un spectacle offert à des voyeurs**. Elle ne nous offrira même pas la **présentation d'un présent** si présent signifie ce **qui se tient devant moi**. La représentation cruelle doit m'investir. Et la non-représentation est donc représentation originaire, si représentation signifie aussi déploiement d'un volume, d'un milieu à plusieurs dimensions, expérience productrice de son propre espace. Espacement c'est-à-dire production d'un espace qu'aucune parole ne saurait résumer ou comprendre (...) » J. Derrida ; *La clôture de la représentation* in *L'écriture et la différence*, Seuil, 1967*

*enceinte (...) on peut regarder le commerce qu'ils vont avoir ensemble comme le premier age du monde »*²⁷

La « cuestión » de “la primera edad del mundo” recorre el siglo XVIII buscando formulaciones y refiriendo a diferentes problemas, desde la existencia de una gramática natural, al origen de la sociabilidad del hombre. El éxito teórico que adquiere hasta culminar en su forma más abstracta y depurada con Rousseau en la hipótesis de un “estado de naturaleza” atenúa una duda que podría surgir sobre la validez de este método para dirimir la cuestión que ocupa a los personajes de la *Disputa*: ¿por qué debería “la primera edad del mundo” ser el escenario privilegiado para decidir de algo tan específicamente mundano como el origen de la infidelidad?

La coquetería o la paradoja del reflejo

Volvamos a la descripción del experimento: los jóvenes han sido aislados, sólo conocen a sus tutores, que son de otra raza, “del color del que son”. Marivaux no se molesta en indicarnos cuál, lo único relevante es el elemento diferencial que permite establecer una distancia entre los cobayas y sus educadores destinada a evitar la posibilidad de un reconocimiento de sí mismo en el otro. El experimento ha sido diseñado para describir, no tanto la infancia del mundo o una humanidad natural, como una ausencia de reflexividad, es decir la definición de un universo sin “retorno de consciencia”; un estado en el que el sujeto, si es posible llamarlo así, todavía no ha entrado en un espacio representativo. El Príncipe, que ha dotado a sus cobayas de discurso y de razón, limita de forma extremadamente precisa las condiciones de su ensayo a la sola falta de reflexividad. El verdadero experimento es el descubrimiento del “amor”, en lo que tiene de propiamente especular, la necesidad de poseer la imagen del otro, el deseo de ser observado y admirado por el otro. Es decir, el tipo de orden especular que descubrimos en la escena del *Spectateur* en el que la mirada propia contiene la mirada del otro, que a su vez contiene la toma de consciencia de esta acumulación de estratos. Un circuito especular que será – ésta es la demostración de la *disputa* – una condición necesaria para la apertura de cualquier espacio de relación entre sujetos.

Tras la descripción del experimento, entra en escena Églé, la primera de las jóvenes. Su primer descubrimiento del mundo es su propio reflejo en el agua de un riachuelo.

« Églé. ... *approchez venez voir il y a quelque chose qui habite dans le ruisseau (...) quoi c'est moi là c'est mon visage ? (...) Mais savez-vous bien que cela est très beau ?*

Carise. *Il est vrai que vous êtes belle*

Églé. *Comment, belle, admirable ! (...) Vous devez avoir eu bien du plaisir à me regarder, Mesrou et vous. Je passerais la ma vie a me contempler ; que je vais m'aimer à présent ! »*²⁸

²⁷ Ibid. Sc.3

²⁸ Ibid.

La escena consta sólo de una decena de réplicas pero diferencia tres momentos: el descubrimiento de la imagen en el río, la toma de conciencia de que la imagen reflejada es la propia “*c’est moi là c’est mon visage ?*”, y por último, el más interesante de los tres, el reenvío de esta estructura reflexiva en la que Églé descubre su belleza hacia la persona con quien comparte la escena “*Vous devez avoir eu bien du plaisir à me regarder*”. El descubrimiento del reflejo es un lugar común. Lo que es específicamente Marivaldiano es la prolongación inmediata de la toma de conciencia reflexiva en la necesidad de integrar la mirada del otro en la dinámica del retorno especular. Durante la preparación del experimento, como demostraba la importancia del elemento diferencial del “color”, los dos educadores habían quedado fuera del espacio reflexivo de los cobayas. La toma de conciencia de la belleza, el deseo de la imagen propia, se convierten inmediatamente, y con la eficacia de un efecto retroactivo, en la necesidad de integrar a la mirada del otro en el sistema de reflejos. Églé piensa inmediatamente en todo el placer que sus dos educadores han debido sentir “todo este tiempo” al observarla, los convierte en el público de un espectáculo que ella hasta ahora había ignorado, del que es el único objeto y cuyo telón va a levantarse en este mismo instante para un nuevo y muy especial espectador : la propia Églé que, gracias al “retorno de conciencia” que le ofrece la mirada de sus educadores, puede convertirse en objeto de su propio amor “*que je vais m’aimer à présent !*” “cuánto he de amarme a partir de ahora”.

Como en la escena del *Spectateur*, los efectos del retorno de conciencia son poderosos e intempestivos (por su capacidad de modificar un significado *a posteriori*). La principal diferencia, por ahora, entre ambas escenas es que la puesta en escena del experimento permite conservar la ingenuidad de Églé. El joven Marivaux, juzgó inmediatamente a su amada al descubrir la *reflexividad*²⁹ de su belleza. Para Églé la toma de conciencia especular del amor propio sólo será sancionada en el desarrollo del conjunto de la obra, la de Marivaux “*La Dispute*” y la del Príncipe “*une épreuve qui ne laissât rien à désirer*”. La condena Marivaldiana de la vanidad es el término de la puesta en escena de la reflexividad, y ésta queda por lo tanto sometida necesariamente a la paradoja de su necesaria existencia enfrentada a su ineludible condena. La reflexividad es lo propio de la escena del sujeto y al mismo tiempo el primero de sus defectos.

En la siguiente escena Marivaux continúa añadiendo elementos para aumentar la complejidad de la circulación de la mirada. Tras el descubrimiento de sí de Églé, la aparición de Azor, el segundo sujeto experimental, provoca una primera escena de curiosidad amorosa. ‘Amor a primera vista’ que nos ofrece una interesante asimetría. Églé cree reconocer en Azor un alter ego. Todavía atrapada en el circuito de su reflejo, ve

²⁹ La voz 'reflexividad' no figura en la 23a edición del diccionario de la R.A.E. La Academia ha anunciado su inclusión en su próxima edición. Sí figuran dos adjetivos; 'reflexible' y 'reflexivo': el primero designa la capacidad para ser reflejado, el segundo la capacidad para reflejar. Pero en el circuito especular esta distinción es inestable, describe una posibilidad extrema, la que coincide con ingenuidad del joven Marivaux de *L'Espectateur*, su deseo de ser *reflexivo* ante su *reflexible* amante.

en su nuevo compañero una ocurrencia más del mismo; “*Qu’est-ce que c’est que cela, une personne comme moi? (...) y por lo tanto, refiere a él utilizando el femenino que utiliza para sí:*

« *...vous êtes aussi belle que moi (...) Hé c’est tout comme moi* »³⁰

Azor, primer personaje masculino, y de quien no hemos asistido al descubrimiento narcisista del reflejo, modula su encuentro de forma bien diferente,

« Azor. *Le désir de vous voir m’a d’abord ôté la parole (...) vous me ravissez (...) vous m’enchantez (...) J’obéis car je suis à vous (...) je me donne à vous (...) je ne vous vois pas encore assez (...)*

Églé. (...) *nous nous ressemblons en tout.*

Azor. *Oh ! quelle différence ! tout ce que je suis ne vaut pas vos yeux, ils sont si tendres.* »³¹

“Qué diferencial!”, exclama Azor, su mirada es inmediatamente la expresión de un deseo hacia algo que él no es, y sólo refiere a sí mismo negativamente para dotar de valor a su objeto. Azor ofrece inmediatamente su mirada a su recién descubierta amada, delega sus funciones en ella y de una forma complementaria le brinda lo que la mirada reflexiva de Églé exigía, el retorno de su imagen, en la mirada y el juicio del otro.

En este mecanismo doble de la mirada, Marivaux ha distinguido un rol “femenino” y un rol “masculino” que coinciden con topoi heredados del universo galante. Esta diferenciación funcional aparecerá, inevitablemente, en la medida en que es integrada para convertirse en una ideología explícita por ejemplo en Rousseau o al contrario en un universo de referencia contra el que tomar posición en Sade o para Mme de Merteuil. Pero si nos atenemos por ahora a estas diferencias funcionales tal como se expresan en las “condiciones experimentales” de la prueba del Príncipe, podemos notar inmediatamente su mutua dependencia en el orden escénico y también la inconsistencia interna de ambas posiciones cuando son contempladas junto al discurso amoroso y sentimental en el que surgen naturalmente.

Para Azor la mirada amorosa implica la pérdida de valor de sí. La admiración del objeto amado sólo se produce en un contexto de degradación consciente del sujeto que observa. En esta perspectiva “masculina” de la escena amorosa el ofrecimiento de la mirada hacia el centro que constituye el objeto amado, pasa por una pérdida de valor que debe convivir con la exigencia de ser amado en retorno. El sujeto “masculino” pretende ser amado a pesar de que (o quizás porque) carece de valor. Desde el punto de vista del centro “femenino” de la escena amorosa la inconsistencia pone en juego todo el orden especular que estamos describiendo. El centro de la escena, sobre el que debe cerrarse el circuito especular cuando toma consciencia de sí y de su valor a través de la mirada del otro,

³⁰ *Ibid.* Sc. 4

³¹ *Ibid.*

debería por otra parte – para seguir siendo digna de esta mirada – ignorar este valor y permanecer al margen del circuito que la mirada construye a su alrededor. En otras palabras, *la coquetería* es el mecanismo fundamental del circuito especular y sin embargo queda excluida de la propia escena.

La anécdota del *Spectateur*, la indignación del joven Marivaux, era la ilustración de esta censura, y hasta cierto punto, en la medida en que ésta implicaba un cambio radical en el autor y su transformación en espectador irónico, un reconocimiento de sus contradicciones. *La Dispute* la pone en escena y lo hace, curiosamente, en las condiciones que dan a un mismo tiempo cuenta de la necesidad sistemática del objeto de esta censura: la inconstancia y la coquetería.

La representación deseada

Églé y Azor son interrumpidos en su breve idilio por sus educadores que les advierten de la conveniencia de separarse de vez en cuando para evitar que el amor recién descubierto derive en hastío:

« Carise. *Mais il y a une chose à observer, si vous voulez vous aimer toujours.*

Églé. *Oui, je comprends, c'est d'être toujours ensemble.*

Carise. *Au contraire, c'est qu'il faut de temps en temps vous priver du plaisir de vous voir. »*³²

La escena nos muestra primero la incredulidad de los personajes, pero las promesas de adoración de Azor terminan por irritar a Églé y en ese momento Carise, la educadora, le ofrece su retrato para que ésta se lo entregue a Azor “para ayudarle a soportar su ausencia” si deciden separarse momentáneamente. Sigue un intercambio que merece la pena citar por entero, en la sexta escena:

« Églé, prenant un portrait que Carise lui donne. *Comment donc ! je me reconnais ; c'est encore moi, et bien mieux que dans les eaux du ruisseau, c'est toute ma beauté, c'est moi, quel plaisir de se trouver partout ! Regardez, Azor, regardez mes charmes.*

Azor. *Ah ! c'est Églé, c'est ma chère femme, la voilà, sinon que la véritable est encore plus belle.*

Il baise le portrait.

Mesrou. *Du moins cela la représente.*

Azor. *Oui, cela la fait désirer.*

Il le baise encore.

³² *Ibid.* Sc. 6

Églé. *Je n'y trouve qu'un défaut, quand il le baise, **ma copie a tout**.*
 Azor, prenant sa main, qu'il baise. *Otons ce défaut—là.*
 Églé. *Ah ça ! j'en veux autant pour m'amuser.*
 Mesrou. *Choisissez de son portrait ou du vôtre.*
 Églé. *Je les retiens tous deux.*
 Mesrou. *Oh ! il faut opter, s'il vous plaît, je suis bien aise d'en garder un.*
 Églé. *Eh bien ! en ce cas—là je n'ai que faire de vous pour avoir Azor ; car j'ai déjà son portrait dans mon esprit, ainsi **donnez-moi le mien**, je les aurai tous deux.*
 Carise. *Le voilà d'une autre manière. Cela s'appelle un miroir, il n'y a qu'à presser cet endroit pour l'ouvrir. Adieu, nous reviendrons vous trouver dans quelque temps, mais, de grâce, songez aux petites absences.*

Scène VII

Églé. tâchant d'ouvrir la boîte. *Voyons, je ne saurais l'ouvrir ; essayez, Azor, c'est là qu'elle a dit de presser.*
 Azor. l'ouvre et se regarde. *Bon ! **ce n'est que moi**, je pense, c'est ma mine que le ruisseau d'ici près m'a montrée.*
 Églé. *Ah ! ah ! que je voie donc ! Eh ! point du tout, cher homme, c'est plus moi que jamais, c'est réellement votre Églé, la véritable, tenez, approchez.*
 Azor. *Eh ! oui, c'est vous, attendez donc, c'est nous deux, c'est moitié l'un et moitié l'autre ; **j'aimerais mieux que ce fût vous toute seule**, car je m'empêche de vous voir tout entière.*
 Églé. *Ah ! je suis bien aise d'y voir un peu de vous aussi, vous n'y gêtez rien ; avancez encore, tenez—vous bien.*
 Azor. *Nos visages vont se toucher, voilà qu'ils se touchent, quel bonheur pour le mien ! quel ravissement !*
 Églé. *Je vous sens bien, et je le trouve bon.*
 Azor. *Si nos bouches s'approchaient !*

Il lui prend un baiser.

Églé, en se retournant. ***Oh ! vous nous dérangez, à présent je ne vois plus que moi, l'aimable invention qu'un miroir !***
 Azor, prenant le miroir d'Églé. *Ah ! le portrait est aussi une excellente chose. (Il le baise.) »³³*

Marivaux propone un verdadero ejercicio pedagógico alrededor de las posibilidades de la representación. Por un lado volvemos a encontrar una asimetría entre ambos amantes. A lo largo de la escena, Azor no hace otra cosa que desear a Églé, mientras que esta última sólo intenta ocupar el centro de las miradas, alcanzar una suerte de visibilidad absoluta. Pero ambas dinámicas van a modificarse sensiblemente a lo largo del intercambio llevadas por un segundo vector que dirige la escena entre los dos artefactos representativos que introduce Marivaux: el Retrato y el Espejo.

³³ *Ibid.* Sc. 6&7

Por un lado el deseo de Azor va ha desmaterializarse. En las primeras réplicas su expresión es una repetida y finalmente irritante, declaración de amor. Ésta toma una forma convencional: la emite un personaje para otro personaje que es el objeto de su deseo. La aparición del retrato independiza el deseo y su expresión del que era su objeto; Églé. Por decirlo de algún modo, el retrato disocia en Églé su doble condición de sujeto y objeto amoroso. Azor puede entrar en una suerte de admiración autónoma hacia la imagen de Églé en la que ya no es necesaria la participación de ésta y que Marivaux significa con el beso al retrato que cierra la escena: “*Ah ! le portrait est aussi **une excellente chose***”. Si ambos amantes la habían iniciado con un intercambio de declaraciones amorosas ésta se cierra en un doble ejercicio de admiración en la que ambas voces se han independizado. Volvemos a encontrar una parábasis. El retrato, por supuesto, sólo permite esta modificación en la medida en que es una “**cosa** excelente” y pierde en cierto modo la naturaleza transitiva de ser la-representación-de-Églé para convertirse en un objeto opaco que no remite a nada más que a sí mismo y su “excelencia como cosa”. Podríamos hablar de intransitividad de la imagen amada.

Para Églé el proceso de disociación escénica va a tener un significado inverso. Frente a la objetividad del retrato que busca Azor; Églé va a buscar en el espejo la intimidad con su propia imagen. El espejo le permite alcanzar la autonomía de su representación, ser a la vez actriz y espectadora de sí misma para ocupar de forma exclusiva el espacio escénico que antes tenía que compartir.

Églé inicia este intercambio tomando el retrato y asociándolo con el reflejo del riachuelo

« (...) *c'est encore moi, et bien mieux que dans les eaux du ruisseau.* »³⁴

Cuando el educador obliga a Églé a escoger entre su retrato y el de Azor ésta va a razonar de forma diferente. La ecuación de discriminación [reflejo < retrato < original] hubiese permitido un razonamiento obvio: la presencia del original vuelve inútil la copia del retrato. El razonamiento de Églé es sin embargo más complejo: “ya poseo su retrato en mi alma, dadme pues el mío y así los poseeré ambos”. El retrato de Azor es redundante porque Églé ya posee de él una representación. Una representación que es concebida como una imagen mental, pero una imagen que ella no posee de sí misma. Lo que Églé está buscando es un acceso sin restricción a su propia imagen.

Éste es el momento que Mersou escoge para introducir el espejo. Se trata de un espejo cerrado con forma de caja y los ingenuos experimentales deben forcejear para conseguir abrirla. El primero en hacerlo es Azor que inmediatamente se reconoce en él y reconoce también la modalidad de esta representación: la misma que el reflejo en el riachuelo. Intrigada, Églé le quita el espejo de las manos y se descubre a su vez en él. Su interés es diferente :

³⁴ *Ibid.* Sc. 6

« *C'est plus moi que jamais, c'est vraiment votre Églé, la véritable* »³⁵

¡En nada se parece esto al reflejo del riachuelo! El espejo ofrece la “verdadera” Églé. Allí donde Azor reconoce el reflejo, Églé reconoce la transparencia de la imagen verdadera y de este modo modifica la ecuación en la discriminación de la representación:

Retrato < original = reflejo

La imagen verdadera, que comparten el espejo y el original, posee más valor que la copia del retrato. El Reflejo representa : **constituye** la imagen verdadera.

Para Azor la discriminación opera en sentido inverso :

Retrato > reflejo = original

El retrato es independiente, es una “cosa” valiosa por sí misma ya no depende de Églé. El retrato representa : **substituye** realmente a la amada.

Durante unos breves instantes los amantes juegan a buscarse en el espejo. Marivaux utiliza el efecto cómico de la ingenuidad enfrentada al reflejo: la creencia que el público considera evidente de que en un espejo uno siempre se encuentra consigo mismo. Pero la naturaleza causal del espejo es lo que menos interesa a ambos ingenuos, lo importante para ellos es la forma en que se modula la representación de Églé, el significado implícito de ésta frente al retrato y la discriminación que este significado permite en el deseo diferenciado de los personajes: el de Azor por la imagen objetivada de Églé, el de Églé por la posesión “verdadera” de su propia imagen. Las dos últimas réplicas que sellan la ruptura de los personajes, nos muestran a ambos consumiendo satisfactoriamente su respectiva ‘representación de Églé’, el beso a una imagen o la contemplación de sí en un circuito especular que expulsa a las demás presencias escénicas.

Marivaux, al continuar su experimento, pone en escena el conflicto anunciado que surge en la competición por el dominio escénico de dos sujetos que desean su propia representación. Églé se ha quedado sola, enfrentada al espejo y a la vera del riachuelo para multiplicar los reflejos. Llega a echar de menos a su amante, pero no tanto por el disfrute de su compañía, como por la pérdida del reflejo que su mirada amante le proporcionaba. Pero esta soledad en la que Églé ha buscado saturar el espacio con su representación es interrumpida por la aparición de Adine, su alter ego, la segunda joven coqueta en el experimento del príncipe. Dos circuitos especulares no pueden compartir una única escena y ambas entran inmediatamente en conflicto:

« Adine. (...) *contemplez-moi un peu attentivement, là, comment me trouvez-vous*

³⁵ *Ibid.* Sc. 7

Églé. *Mais qu'est-ce que c'est que vous ? Est-il question de vous ? Je vous dis que c'est d'abord moi qu'on voit, moi qu'on informe de ce qu'on pense, voilà comme cela se pratique, et vous voulez que ce soit moi qui vous contemple pendant que je suis présente !* »³⁶

Sólo una de ellas puede ser “aquello de lo que se trata” *Est-il question de vous ?*, a la vez el objeto de la percepción y el sujeto al que se da cuenta de la representación, porque, por definición, sólo para una de ellas la mera presencia puede implicar la intransitividad de la mirada, la coincidencia en el orden de la representación de todas sus funciones; objeto y sujeto al cerrarse sobre sí el círculo especular.

*

La disociación del sujeto es una condición de su representabilidad. La coincidencia en él de todas sus funciones sólo es posible desde una suerte de soledad escénica : la de una coquetería ingenua enfrentada en círculo cerrado a su propia representación.

³⁶ *Ibid.* Sc. 9

II EL VALOR DEL SUJETO

Para dotarse de valor el sujeto debe ponerse entre paréntesis. Esta deposición puede ser modificada mediante una estrategia que integra la objetividad de la representación (cuando ésta es a su vez objeto de una representación) y puede ser descrita como una invención de la autonomía.

a. La Paradoja del valor representado

¿Cómo ser “aquello de lo que se trata”? La mirada autosuficiente de Églé, su satisfactorio consumo de su imagen verdadera, surge del “experimento” y limita su alcance a las condiciones de éste: la ingenuidad absoluta y producida artificialmente de sus cobayas. El conflicto por ocupar el centro de la escena, es decir por ser representado, sólo es sugerido en las escenas entre Églé y Adina; y la obra termina con la aparición de una tercera pareja – sin gran interés para Marivaux, tan sólo una intervención *ex machina* que ilustra la moral de la obra –, de amantes perfectos y perfectamente indiferentes a la coquetería, la seducción y la infidelidad que preocupaban al Príncipe.

Seducir es dotar de ‘valor’ la representación de algo y cuando ésta se alimenta de la “imagen de sí que contiene la imagen del otro”, cuando debe integrar y ser sancionada por el juicio de otro sujeto, su éxito toma la forma de una legitimación. La presencia implícita de un “tribunal gregario” – el lector a quien va dirigida la justificación de una novela, o la figura del *Conde* en las *Falsas Confidencias* – coincide con una posición escénica teórica, la del público, un último intérprete del significado que, de algún modo, contemplaría la escena en su conjunto, no pertenece a ella y puede por lo tanto dotar de estabilidad el valor de su juicio.

Pero esta facultad de juicio, el poder de interpretar el significado de lo que acontece sobre la escena, es a su vez una posibilidad representativa. Una de las características del teatro

marivaldiano, el rasgo que lo transforma en una “máquina”³⁷ casi abstracta, es la facilidad con la que utiliza su propia puesta en escena como parte de su material dramático. El disfraz, la manipulación de la visibilidad, el juego de los actores y el mismo espacio escénico, forman parte de su lenguaje teatral y a menudo los lances de la comedia coinciden con su propia forma: el conflicto y la acción alrededor de la constitución de una representación, la rivalidad por la interpretación de una disposición, la lucha por la mirada del otro que debe contener no sólo la propia imagen sino la garantía del asentimiento de aquel que nos contempla. En cierto modo la comedia marivaldiana siempre narra una misma historia, la única posible cuando el argumento es la búsqueda del reconocimiento público del valor y el control del significado de la apariencia; la lucha por la interpretación que debe ser sancionada por el tribunal del público que se encuentra, como hemos visto a través de la figura de la parábasis, tanto en la platea enfrentado al “teatro de Marivaux”, como sobre las tablas sancionando la validez y la legitimidad de la(s) representación(es) de sus personajes.

Michel Déguay se ha prestado a este ejercicio de reducir el universo de un autor admirado a su mínima expresión, a su mínimo denominador común, dibujando los rasgos de esta trama única, y resumiéndolos en un único título que podría ajustarse a toda la obra de Marivaux:

*« Un titre de Marivaux convient, on le sait, à n'importe laquelle de ses pièces, presque. **L'épreuve** (...) Cérémonie réglée où les protagonistes, amants et maîtresses comme ils se nomment, sont dédoublés et masqués selon divers procédés (par travestissement de sexe ou de condition sociale, ou masque sur les visages ou brouillage des identités), objets et sujets d'un stratagème au labyrinthe des salons entre cours et jardins, joueurs et joués, la comédie les conduit vers la scène finale où, s'étant reconnus, c'est-à-dire assurés qu'ils étaient bien ceux –là que l'amour, d'entrée de « surprise », destinait l'un à l'autre, sont alors, devant le tribunal des parents, de la Domus et des notaires représentant l'Institution (...) reçus comme des êtres pleinement socialisés. »*³⁸

Si continuamos y resumimos a su vez el breve texto de Déguay podríamos obtener lo siguiente:

El teatro de Marivaux es una prueba en la que los personajes se desdoblan y travisten para convertirse en sujetos y objetos de un stratagema, que va a permitirles ser reconocidos por un tribunal constituido como una instancia socializadora.

Pero si los juegos de visibilidad sobre la escena están determinados por la búsqueda de la legitimidad, ni la complejidad de las estratagemas, ni la composición del tribunal gregario pueden quedar determinados una vez por todas. Porque en la lucha por la representación el papel de juez es a veces el más deseado. El tribunal no trasciende la escena, pertenece a ella y a su puja.

³⁷ Michel Déguay ; *La Machine matrimoniale ou Marivaux*, Gallimard « Tel », 1981

³⁸ *Ibid.* p. 134

***Le Jeu de l'amour et du hasard*. La escena como espacio de legitimación y de autenticación del valor**

*Le Jeu de l'amour et du hasard*³⁹ (1730) nos proporciona un ejemplo de este deseo de ser juez: un sistema de doble travestismo en el que dos amantes ocultan su identidad para poder juzgar sin ser vistos. Ambos serán al mismo tiempo objeto mutuo de escrutinio y sus jueces respectivos, siguiendo un idéntico proyecto que debe llevarlos inevitablemente a una colisión.

Los protagonistas son Silvia y (de nuevo *un*) Dorante y han sido prometidos por sus familias pero todavía no se conocen. Ambos son reacios a este matrimonio y van intentar estudiar a su pretendiente haciéndose pasar por sus propios sirvientes. Al intentar generar esta asimetría, ver sin ser vistos y marcar las cartas del juego amoroso, ambos producen una simetría singular: el espectador que asiste a su juego va a reconocer en ellos una identidad de naturaleza que se expresa irremediabilmente y **a su pesar**. Terminarán enamorándose y contrayendo el matrimonio que quisieron evitar. Pero ¿Qué han ganado ambos mediando el desplazamiento transvertido? ¿En qué modifica el paréntesis de su conflicto escénico la naturaleza de su amor?

Cuando al inicio de la obra Silvia y Dorante toman la misma decisión de disfrazarse para poder conocer al otro, parten de un mismo presupuesto: el observador debe ser invisible. Al disfrazarse intentan ocupar la posición del público en una escena convencional - sin parábasis -, conquistar una magistratura exterior a la representación, un patio de butacas invisible para los actores. Con sus disfraces intentan extraer de la escena un espacio de observación privilegiado. Sin embargo, van a verse doblados en su juego por otros dos personajes: Orgon, el padre de Silvia, y Mario, su hermano, que sí conocen esta involuntaria simetría y divertidos por la coincidencia deciden dejar que se enreden en su doble engaño. Ellos sí serán “público” de la comedia que Silvia y Dorante ofrecen sin darse cuenta: aquella en la que pese a sus disfraces se desvelan y descubren la recíproca conformidad de sus naturalezas:

« Dorante, à part. *Cette fille-ci m'étonne, (...)*
Silvia, à part. *Quel homme pour un valet ! »*⁴⁰

La comedia no sólo pone en evidencia su amor - del que los amantes toman por cierto conciencia, como en este ejemplo en sus *apartes* - sino su pertenencia al orden social que distingue a siervos y señores y que puede legitimar su relación. La obra de Marivaux no

³⁹ Marivaux ; *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730) in *Marivaux Théâtre Complet* ti & tii. Pléiade Gallimard, Paris, 1994

⁴⁰ *Ibid.* Acte I, Sc. 6 (I, 6)

pone en cuestión este orden de valores, al contrario, lo corrobora de forma sofisticada, porque - siguiendo la regla según la cual la falta de intencionalidad produce un incremento del valor - es la propia dinámica escénica la que lo hace a pesar de sus protagonistas. El proceso de constitución⁴¹ del valor - frente al tribunal público - pasa de nuevo por una puesta entre paréntesis, una devaluación del sujeto.

Las escenas que describen este proceso durante los dos primeros actos son los diálogos entre Dorante y Silvia. Una conversación en la que se refieren el uno al otro con el nombre de sus siervos – y en la que, creyendo en su mutuo engaño, se cortejan sin quererlo, a pesar de todos sus esfuerzos por evitar entablar un diálogo amoroso con un subordinado. Sus intercambios contienen siempre una falsa nota en la que Marivaux insiste de forma precisa y que provoca este imparable deslizamiento de su diálogo hacia el intercambio amoroso:

« Dorante. *Attends, Lisette (Silvia), je voulais moi-même te parler d'autre chose ; mais je ne sais plus ce que c'est.*

Silvia. *J'avais de mon côté quelque chose à te dire ; mais tu m'as fait perdre mes idées aussi, à moi.*

Dorante. *Je me rappelle de t'avoir demandé si ta maîtresse te valait.*

Silvia. *Tu reviens à ton chemin par un détour, adieu.*

Dorante. *Eh non, te dis-je, Lisette, il ne s'agit ici que de mon maître.*

Silvia. *El bien sois, je voulais te parler de lui aussi (...) il faut qu'il ait du mérite puisque tu le sers.*

Dorante. *Tu me permettras peut-être bien de te remercier de ce que tu me dis là, par exemple?*

Silvia. *Veux-tu bien ne prendre pas garde de l'imprudence que j'ai eue de le dire?*

Dorante. *Voilà encore de ses réponses qui m'emportent (...)*

Silvia. *Et moi, je voudrais savoir comment il se fait que j'ai la bonté de t'écouter, car, assurément, cela est singulier.*

Dorante. *Tu as raison, notre aventure est unique. »*⁴²

Quieren “hablar de otra cosa”, pero “pierden las ideas”, tenían “algo que decirse” pero “no saben donde están”. Si en las falsas confidencias habíamos asistido a una declaración de amor invertida, es decir, dirigida por su receptora, aquí asistimos a una escena de amor en la que ambos sujetos tienen un rol pasivo y padecen una galantería de la que nadie puede hacerse responsable. La conciencia que tienen de ello, en este breve intercambio, no les restituye el dominio de su discurso y - manteniendo su simetría - al intentar hablar de sus supuestos señores, es decir de su disfraz de siervos, vuelven a referirse el uno al otro. Su discurso queda atrapado en una suerte de intransitividad o de opacidad, nunca consiguen referirse a nada más allá de sí mismos y la escena continúa con la constatación simétrica de la singularidad de su “aventura” que queda precedida por un “nosotros” que cierra en cierto modo el espacio de su propio diálogo. Pese a todos sus esfuerzos, los

⁴¹ ... de producción del valor; cf. nota p. 12

⁴² *Ibid.* I, 8

amantes sólo pueden hablar de ese “nosotros” y terminan fundiéndose, a su pesar, - i.e. a pesar de su aparente pesar - en el nosotros amoroso y matrimonial que encuadra la obra.

En II, 3 & II, 5, en realidad una misma escena interrumpida brevemente por Dorante, Lisette y Arlequín reproducen el encuentro de sus dueños. Marivaux utiliza este efecto de repetición con intenciones paródicas, pero esto nos permite, justamente, identificar los rasgos fundamentales del dialogo amoroso, aquellos que deben ser parodiados. Los dos criados son felices de poder jugar a la seducción (al marivaudage podríamos decir), pero nunca llegan, pese a todos sus intentos y la audacia fingida de sus miradas, a hablar de sí mismos, siempre se ven abocados a referirse al “amor” como a una entidad o un modo de discurso que perciben como exterior a sus propias palabras. Los siervos disfrazados de señores se refieren a su vez, a pesar suyo y como habrían hecho sus señores, al amor de Dorante y Silvia, que es justamente aquel que para poder ser efectivo debe ser callado, pero que hace gravitar todos los discursos de la obra a su alrededor :

« Alequin. (...) **un amour** de votre façon ne reste pas longtemps au berceau (...)
Lisette. *Trouvez vous qu'on le maltraite, est-il si abandonné?*
Alequin. *En attendant qu'il sois pourvu, donnez lui seulement votre belle main blanche, pour l'amuser un peu.* »⁴³

El amor se introduce en su intercambio como un personaje y desde un punto de vista tropológico nos encontramos ante una figura extraña, mezcla de prosopopeya del amor y de “destropificación” del discurso amoroso, puesto que éste se convierte en un “personaje” para ser menos de lo que debe ser y expulsar de la escena a sus dos protagonistas, Arlequín y Lisette.

Del mismo modo, si el encuentro entre Dorante y Silvia se define por la acumulación de niveles de referencia - aquello de lo quieren hablar y aquello de lo que hablan a su pesar, su parodia por Arlequín y Lisette se mantiene en un mismo y único nivel, el de la ironía hacia las convenciones galantes y amorosas, frente a las que ambos pierden todo relieve hasta convertirse en meros automatismos enunciativos; un movimiento que facilita por supuesto el propio registro de la comedia del arte con sus tipos fijos y la máscara de Arlequín. En una antelación a la escena en la que Dorante le declarará explícitamente su amor a Silvia, más allá de su disfraz (me seguirías queriendo si yo fuese...) Arlequín y Lisette desmontan todo el juego de máscaras utilizando un recurso retórico convencional: “ te seguiría queriendo aunque sólo fueras...” de forma irónica para describir su posición efectiva frente al público:

« Arlequin. (...) *quand vous seriez que Perrette ou Margot (...) vous auriez toujours été ma princesse.* »⁴⁴

⁴³ *Ibid.* II, 3

⁴⁴ *Ibid.* II, 5

Entre los señores, el condicional es un tropo y debería tener un alcance alegórico: “te seguiría queriendo aunque sólo fueras...” y es este alcance el que el juego de máscaras permite poner en escena. Entre siervos el condicional desaparece y se convierte en los labios de Arlequín en la descripción transparente de su situación real: eres mi princesa aunque sólo seas una dama de compañía... Esta “destropificación”, la capacidad para neutralizar un valor alegórico, nos dará más adelante una clave del discurso del sujeto libertino radical.

¿Por qué hay que deponer al sujeto? La necesidad de romper el círculo especular.

Dueños y sirvientes definen por lo tanto espacios representativos contradictorios. Y sin embargo también comparten la escena. *Lisette* y *Silvia* van conversar sobre Dorante. La verdadera “*suivante*” detecta inmediatamente las modificaciones que el encuentro con Dorante, en la escena que hemos citado anteriormente, ha producido sobre su señora:

« *Lisette. Je dis, Madame, que je ne vous ai jamais vue comme vous êtes*
*Silvia. (...) Qu'est-ce que cela veut dire? Qui est-ce qui est à l'abri de ce qui m'arrive, où en sommes nous? »*⁴⁵

Lisette certifica que *Silvia* está fuera de sí, que no es ella misma. Esta pérdida de sí es por supuesto la marca convencional del amor, pero en el juego de disfraces, posee una función específica que justifica todo el argumento de la obra. ¿Cuál es el valor añadido de este paso por la máscara? La primera respuesta, la más evidente, es convertir su doble puesta a prueba, su mutuo intento de juzgar al otro, en una medida del valor de su amor común; pese a los disfraces se han amado y han coincidido en el libre juego de sus afinidades. Pero esta respuesta se completa si contemplamos las modificaciones específicas que el sistema de máscaras introduce en el proceso amoroso de elección y reconocimiento del otro. La relación que existe entre “la prueba” como instrumento general de discriminación y su naturaleza específicamente especulativa en ésta y otras obras de Marivaux: la deposición del sujeto, la inhabilitación y el desposeimiento de sus facultades, forma parte fundamental de su proceso de legitimación. Que *Silvia* no sepa qué “significan las cosas, quién puede resguardarse de ellas” en su escena con *Lisette*, que sea ésta, junto al público, quien tenga que constatar los efectos del amor, es decir su incapacidad para “ver”, su ceguera, es la condición necesaria de su visibilidad.

La deposición del sujeto permite conservar su valor en el juicio de los demás desvinculándolo de su capacidad intencional para modificar la representación de sí, no “hay trampa ni cartón”, *Silvia* no puede engañarnos puesto que no es, siquiera, dueña sí. El *topos* que mejor ilustra esta paradójica inconsistencia entre la representación del sujeto

⁴⁵ *Ibid.* II, 7

y su valor – que Marivaux y su siglo heredan de la literatura galante y los valores cortesanos – es el de la “amable ingenua”⁴⁶ según la expresión de Valmont en las *Amistades Peligrosas*. La ingenuidad es amable pero obviamente un sujeto que fundase conscientemente su acción en este valor entraría en contradicción con su propio proyecto, porque no se puede ser (verdaderamente) ingenuo intencionalmente⁴⁷. La amable ingenua debe serlo sin saberlo, en la mera transparencia de una esencia que no ha sido modificada y no responde a una puesta en escena.

En el *Juego del Amor y del Azar* el personaje de Silvia no se corresponde, ni mucho menos, con el de una amable ingenua, pero sí habita una misma paradoja en la constitución de su valor. Sólo su desposeimiento como sujeto permite fundar su amor verdadero, es decir aquel que es deseado pero no es fruto de un cálculo, aquel que corrobora el orden de valores en el que surge pero no es, sin embargo, la mera reproducción de un orden gregario. Sólo porque se enamora “a pesar suyo” y sin darse cuenta, su amor posee valor propio, aunque finalmente corrobore el orden al que en su error creía en un principio renunciar. Gracias a su desposeimiento, el amor de Dorante y Silvia podrá salvar la inconsistencia de ser un amor aristocrático (fundado en la afinidad inmediata de los “mejores”: *toi aristoi*) que se ha construido a través de la renuncia a la pertenencia a éstos. Liberados de todo cálculo intencional, los dos amantes excelentes pueden, disfrazados de sirvientes, reconocer inmediatamente la nobleza de su porte y la calidad de su discurso, es decir, la excelencia de su amor:

« Dorante. *Et que pourrais-je espérer en tâchant de me faire aimer ? Hélas ! Quand même j'aurais ton cœur...*

Silvia. *Que le ciel m'en préserve ! Quand tu l'aurais, tu ne le saurais pas, et je ferais si bien, que je ne le saurais pas moi-même : tenez, quelle idée il lui vient là !*

Dorante. *Il est donc bien vrai que tu ne me hais, ni ne m'aimes, ni ne m'aimeras ?*

Silvia. *Sans difficulté.*

Dorante. *Sans difficulté ! Qu'ai-je donc de si affreux ?*

Silvia. *Rien, ce n'est pas là ce qui te nuit.*

Dorante. *Eh bien, chère Lisette, dis-le-moi cent fois, que tu ne m'aimeras point.*

Silvia. *Oh, je te l'ai assez dit, tâche de me croire.*

Dorante. *Il faut que je le croie ! Désespère une passion dangereuse, sauve-moi des effets que j'en crains ; tu ne me hais, ni ne m'aimes, ni ne m'aimeras ! Accable mon cœur de cette certitude-là ! J'agis de bonne foi, donne-moi du secours contre moi-même, il m'est nécessaire, je te le demande à genoux.* Il se jette à genoux. Dans ce moment, Monsieur Orgon et Mario entrent et ne disent mot. »⁴⁸

Esta escena, al final del segundo acto, precede al momento en el que va caer la primera máscara entre ambos amantes. Cuando Dorante “a su pesar” reconoce la fuerza de su

⁴⁶ « *Si sa belle ingénue veut être docile...* » C. d. Laclos ; *Les liaisons Dangereuses* (1781), lettre LXVI, Gallimard, 2003

⁴⁷ Cf. más adelante el análisis de la *Double inconstance*, donde Marivaux va poner en escena esta posibilidad.

⁴⁸ Marivaux, *Jeu de l'Amour et du Hasard*. *Ibid.* II, 9

amor hacia la que todavía cree es Lisette, esta sirvienta “sorprendente” - “*cette fille-ci m’étonne*” - y acepta su matrimonio a pesar de las diferencia de rango.

El intercambio citado coincide con la interrupción del dúo por el hermano y el padre de Silvia. Como ponen de manifiesto estas réplicas la escena adquiere su dinamismo de la inconsistencia entre el discurso de ambos amantes y la tensión centrípeta de su movimiento escénico que culmina con el contacto físico entre ambos, cuando Dorante cae de rodillas en una actitud que convencionalmente corresponde al ofrecimiento amoroso, impresión que se ve corroborada por la interrupción de los “tutores” de Silvia, que no han escuchado el diálogo y sólo pueden interpretar esta disposición como una súplica de amor.

Y de una súplica se trata, pero en su extraño dialogo de sordos, la de Dorante es una súplica de desamor. El amante le pide a la amada que le ignore, que le “desespere” y le “abruma con la certeza” de la falta de correspondencia, que le proporcione “socorro contra sí mismo”. Esta inconsistencia entre el discurso y la escenografía coincide con la distancia necesaria, constitutiva de la prueba, entre la voluntad y la llamada centrípeta de la naturaleza de ambos personajes. La escena se construye alrededor de la deposición del sujeto, de la disolución de su unidad en el amor a pesar de sí, en “contra de sí mismo” “*contre moi-même*” que es el que puede producir una plusvalía legitimadora.

La escena siguiente (II, 10), es decir la misma más los personajes que la han interrumpido, comienza con la intervención de Orgon, el padre de Silvia, que se dirige a los amantes:

« ...cela va à merveille, **mes enfants**, courage! »⁴⁹

Como sabemos, Orgon y Mario, el padre y el hermano, los tutores de Silvia, son los únicos personajes de la obra que están al tanto del juego de máscaras y lo dominan. Saben quién es quién y saben también lo que cada personaje sabe de los demás. Es decir concentran (como el espectador) toda la información disponible sobre la escena. Este “*monopolio hermenéutico*” que les permite trascender el orden dramático de los encuentros y las mascaradas, es decir quedar en cierto modo fuera del argumento de la obra – confortablemente instalados en el patio de butacas –, soporta su estructura vertical, la que separa a señores de sirvientes y que proporciona el catalizador de todo el desarrollo argumental: la imposibilidad del amor entre dos órdenes sociales. El amor de Dorante y Silvia se inscribe por lo tanto, sin jamás llegar a ponerlo en duda, en un horizonte de valor que determina las posibilidades de ambos sujetos y que queda más allá del alcance de ninguno de ellos. Puesto que, incluso cuando Dorante toma la decisión de declararle su amor y su condición a una sirvienta, a “pesar suyo” lo que está es validando el sistema gregario de discriminación del valor de los sujetos.

⁴⁹ *Ibid.* II, 10

Pero lo que aquí nos interesa no es la ideología del teatro de Marivaux, que puede por otra parte ser contradictoria (hemos visto como *Les Fausses Confidences* pone en escena un amor “desclasado”), sino el análisis de la paradoja del sujeto que para dotarse de valor debe ponerse entre paréntesis, aquel que para fundar su valor debe quedar desposeído de sí. Pese a toda su nobleza, o más bien porque se inscriben en el aparato escénico que nos permite descubrir esta nobleza, Dorante y Silvia terminan siendo sólo dos “niños” inscritos en una estructura vertical que es la verdadera fuente de sentido de su espacio escénico. Y la función dramática del binomio Orgon / Mario no es la de simbolizar un orden social sino la de ser la piedra de toque de la lógica escénica del desposeimiento, porque sólo la presencia de estos personajes, fuera de las contingencias del juego de máscaras, permite que éste funcione como un artefacto de discriminación y asignación de valor.

En vida de Marivaux gran parte del público consideró que la obra debiera haber finalizado en este segundo acto, con la demanda de matrimonio de Dorante, la caída de las máscaras y la resolución de todos los conflictos bajo la autoridad benigna de Orgon. Dorante y Silvia habrían mantenido su simetría, la que les había llevado a idear la misma argucia, y ésta habría sostenido todo el proceso de reconocimiento del valor por afinidades electivas. Sin embargo Marivaux introdujo un último acto que, para justificarse dramáticamente, necesitaba una modificación de esta simetría, un desequilibrio en la dinámica de los dos personajes que fue percibido por la crítica de la época como una adición innecesaria. Éste es el comentario del *Mercure de France*⁵⁰ tras el estreno de la obra en el *Teatro de los Italianos* en 1730:

« *Nous ne nous étendrons pas beaucoup sur ce dernier acte. Il ne s'agit que de satisfaire la petite vanité de Silvia (...) On aurait voulu que le second acte eût été le troisième, et l'on croit que cela n'aurait pas été difficile ; la raison qui empêche Silvia de se découvrir après avoir appris que Bourguignon est Dorante, n'étant qu'une petite vanité* »⁵¹

El artículo repite dos veces la expresión “pequeña vanidad” como única justificación para la continuación de la trama y el extenso resumen de la obra que ofrecía el *Mercure* en Abril de 1730 insiste repetidamente en la inutilidad del tercer acto.

La propia Silvia parece responder en nombre de Marivaux a las críticas que su personaje va a recibir. En III4:

« *Dorante et moi nous sommes destinés l'un à l'autre (...) Il ne pourra jamais se rappeler notre histoire sans m'aimer (...) Ce qui lui en coûte à se déterminer ne me le rend que plus estimable (...) je serais charmé de triompher. Mais il faut que j'arrache ma victoire, et non pas qu'il me la donne* »⁵²

⁵⁰ *Mercure de France* Avril 1730 in Marivaux *Théâtre Complet* T.1 Garnier 1996 (pp. 873-878)

⁵¹ *Ibid.* p. 779

⁵² *Le Jeu de l'amour et du hasard*, *Ibid.* III, 4

El dispositivo de la obra ya ha demostrado que Dorante y Silvia están “destinados el uno al otro”, que sus naturalezas se pertenecen, o que ambos pertenecen a una sola. Pero Silvia desea algo más; el recuerdo de esta aventura debe ser suficiente para provocar de nuevo este sentimiento amoroso, debe convertirse en un sustituto suficiente de las causas que ya han actuado en los dos primeros actos. Y para ello necesita otro acto: no para enamorar a Dorante - ella ya sabe que esto ha ocurrido, que Dorante ha validado su sentimiento demostrando a *su pesar* que no es fruto intencional de un proceso de seducción - , sino para construir el sustituto causal que será capaz de actuar - para “siempre jamás”- mediando el recuerdo. Y Silvia ya conoce, en este final de acto, el programa para el siguiente: su “triumfo sobre Dorante” que coincide con el método de su sustituto causal. Una victoria que debe ser “arrancada”, que sólo puede terminar con la extenuación de los recursos del contrario. Si el dispositivo simétrico del sistema de máscaras tendía a igualar a ambos amantes, a escenificar su amor como el reconocimiento simétrico de sus naturalezas, el momento de la caída de la máscara es, al contrario, asimétrico y distingue a ambos personajes para inaugurar un orden agónico que una vez consumado debe ser capaz de restaurar el sistema causal del amor. Pero esta equivalencia lógica que propone Silvia entre el recuerdo y la actualización del sentimiento funciona en ambos sentidos y nos permite dotar de contenido, por mera substitución, al verbo ‘amar’ en labios de Silvia: Amar = actualizar – por siempre “jamás” – la derrota “arrancada” frente a un sujeto extenuado.

Si esto es cierto, lejos de ser un mero capricho de “la vanidad de Silvia”, la asimetría que su conocimiento de la identidad de Dorante instaura, la libera del juego escénico del reconocimiento en el que ambos amantes parecían meras y recíprocas reflexiones especulares. En la última proposición de la cita que hemos escogido sorprende la aspereza – poco compatible con cierta caricatura del *marivaudage*⁵³ – con la que Silvia describe su proyecto en términos de lucha y la forma en la que esta aspereza se concentra en el uso contrastado de los pronombres “que... **yo**... **mi**... y que no... **él**”, frente al recurso al “nosotros” en el diálogo amoroso.

Junto a esta dinámica agónica, Silvia, refiere a su historia, asociándola a su propio recuerdo (no el de Dorante) desde un punto de vista narrativo. Esta aventura excepcional “*coup du hasard le plus singulier*”, debe ser llevada al extremo, hasta sus últimas consecuencias para poder así constituir el mejor relato posible del encuentro amoroso.

Silvia calcula el valor narrativo del recuerdo, “*une aventure dont le seul récit est atendrissant*” que se independiza de aquello a lo que refiere. “La narración por sí sola”...

⁵³ « *C'est le mélange le plus bizarre de métaphysique subtile et de locutions triviales, de sentiments alambiqués et de dictions populaires : jamais on n'a mis autant d'apré à vouloir paraître simple ; jamais on n'a retourné des pensées communes de tant de manières plus affectées les unes que les autres* » La Harpe, *Lycée ou Cours de littérature*, Garnery, 1823, Paris. Vol. xii, XVIIIe siècle, pp. 417-418. « ... *un style entortillé et précieux* » Palissot, *Mémoires Littéraires in Œuvres de M. Palissot nouvelle édition*, Chez Clément Plomteux, Liège, 1777, t. iv, P. 205

el objetivo último del tercer acto. A partir de este momento todo el sistema escénico bascula y adquiere un nuevo relieve puesto que deja de ser el instrumento narrativo del encuentro entre Silvia y Dorante para ser la puesta en escena del ejercicio de producción narrativa del encuentro amoroso más “enternecedor”. Por ello, cuando reflexiona sobre el comportamiento inmediato de Dorante, “*ce qui lui coute à se déterminer*” su deseo es que sea capaz de llevar hasta el límite la dinámica agónica, que esté dispuesto a renunciar a su fortuna, su familia y su condición, que esté dispuesto a rendirse, a “ser cautivo”, a sacrificar la nobleza de su naturaleza⁵⁴, - recordemos que esta nobleza es la causa fundamental de la legitimación de su amor en los dos actos anteriores. Para estar a la altura de su proyecto narrativo, Silvia exige de su amante que renuncie a sí mismo para no defraudar sus expectativas de diseñar el mejor recuerdo posible. Y añade: “*S’il part, je ne l’aime plus...*” III8. (i.e. ¡Si Dorante contraviene al proyecto de constitución de una representación, entonces no me sirve!)

La ruptura de la simetría ha provocado por lo tanto dos modificaciones fundamentales:

- ha substituido la equivalencia entre los amantes por la singularización diferenciada entre la actividad de Silvia, que quiere derrotar a su amante Dorante y éste último.
- Pero sobre todo, ha doblado el espacio escénico, con un nuevo espacio de representación, es decir la puesta en escena del amor entre Dorante y Silvia, por la puesta en escena de la representación por Silvia de su propio recuerdo amoroso. Le escena se ha convertido en **la representación de una representación**, en una 'representación al cuadrado' si se quiere, que esta vez sí que escapa al control vertical e institucional del binomio Orgon - Mario. Ya no se trata del reconocimiento aristocrático de dos amantes, sino de la instauración deliberada de un orden representativo por uno de ellos, frente a la insuficiencia del *juego del amor y del azar*.

Este nuevo espacio de representación – la “meta representación” del amor de Silvia – no implica un cambio de escena. Pero sí una modificación de su objeto que es, ahora, el sujeto que se determina como una actividad intencional fundada en su capacidad de juicio, es decir, su capacidad para producir una representación con autonomía.

Un sujeto autónomo para terminar con la comedia

« ... quand finira la comédie que vous donnez sur mon compte ? »⁵⁵

⁵⁴ « Silvia. *Quoi, vous m'épouserez malgré ce que vous êtes, malgré la colère d'un père, malgré votre fortune ?* » *Ibid.* III, 8

⁵⁵ *Ibid.* II, 11

El tercer acto de *Le Jeu de l'amour et du hasard*, la breve revuelta de Silvia, su deseo de terminar esta comedia, su intransigente intervención en el orden escénico para representar su amor con Dorante proporciona algunas claves de lo que va constituir la historia de lo que denominaremos más adelante “sujeto radical” y que puede ser definido formalmente como aquel cuyo único significado es su propia autonomía. Una autonomía altamente problemática, puesto que se funda en una representación que debe, en cierto modo, ser capaz de constituirse a sí misma como su propio objeto.

La comedia de Marivaux no llega, sin embargo, a poner todavía en cuestión la estructura vertical, en la que el binomio Orgon - Mario garantiza los valores que sostienen la trama (Orgon es connotado muy positivamente y en cierto modo encarna el propio ideal pedagógico de Marivaux). El intercambio que hemos analizado en III4 supone una nota discordante en esta estructura en la que en cierto modo Silvia sólo puede ser autónoma por procuración y tras haber explicado su proyecto, extrañamente radical, Orgon y Mario insisten en esta disonancia:

« Silvia. (...) *Je veux un combat entre l'amour et la raison.*

Mario. *Et que la raison y périsse ?*

Orgon. *C'est-à-dire que tu veux qu'il sente toute l'étendue de l'impertinence qu'il croira faire : qu'elle insatiable vanité d'amour propre !*

Mario. *Cela, c'est l'amour propre d'une femme (...) »*⁵⁶

Pese a las explicaciones de Silvia y el tono singular de este intercambio, el tándem Orgon - Mario responde en los mismos términos convencionales del *Mercure*. Se trata, tan sólo de la “vanidad de una mujer”. El discurso cruel, agónico y radical de Silvia queda sin respuesta y es subsumido en el lugar común gregario del capricho femenino. Pero pese a Mario, a Orgon y al *Mercure*, Marivaux mantiene el tercer acto⁵⁷ y la modificación fundamental de la escena como representación de una representación determina definitivamente la estructura de la obra.

* *

⁵⁶ *Ibid.* III, 4

⁵⁷ F. Rubellin : « *Il est significatif que Marivaux n'ait pas réécrit cette fois (cf. la double inconstance ou des critiques similaires lui avaient été adressées aussi par le Mercure et où il redigea à nouveau le dernier acte) un troisième acte : c'est dire que cet effet de déséquilibre, ainsi que l'épreuve imposé par Silvia à Dorante, lui paraissaient essentiels.* » F. Rubellin ; *La concentration temporelle dans La Double Inconstance et Le Jeu de l'amour et du hasard de Marivaux in Hommage à Oscar Haac: mélanges historiques, philosophiques et littéraires 1918 _ 2000.* Sous la direction de Gunilla Haac. L'Harmattan, 2003. Ver también F. Rubellin ; *Marivaux Dramaturge*, Champion, Paris, 1996

A la caída parcial de máscaras entre Silvia y Dorante responde la de sus epígonos Arlequín y Lisette. Entre siervos, contrariamente al proyecto de representación de Silvie, la simetría se mantiene. Descubren el uno frente al otro, en una escena cómica y espiritual su verdadera naturaleza. Y lejos de defraudarse mutuamente, el desvelamiento de sus identidades es resuelto como la aparición de un nuevo contrato amoroso que guarda su simetría, es decir su legitimidad en la reciprocidad:

« Lisette. *Venons au fait ; m'aimes-tu ?*

Arlequín. *Pardis oui, en changeant de nom tu n'as pas changé de visage, et sais bien que nous nous sommes promis fidélité en dépit de toutes les fautes d'orthographe.*

Lisette. *Va, le mal n'est pas grand, consolons nous ; ne faisons semblant de rien, et n'appretons point rire. (...) [se acerca Dorante y recuperan sus disfraces de Señores] Monsieur, je suis votre servante.*

Arlequin. *Et moi votre valet Madame. (Riant) Ah ! ah ! ah ! »*⁵⁸

La caída de mascarar entre los siervos amantes es definitiva. Y la veracidad de la representación se describe en los términos clásicos de una adecuación entre la representación y la realidad, la identificación de un significado estable en el mundo cambiante de las apariencias. Si el orden de la representación se construía en el discurso de Silvia como una transformación narrativa de la escena, éste se expresa para Arlequín en los términos clásicos de una ontología de la permanencia: mantener la identidad de la sonrisa frente al cambio superficial del nombre. Adecuación entre las palabras y las cosas, entre la verdad y su apariencia pese “a las faltas de ortografía”. “Dejemos de disfrazarnos” es la llamada de Arlequín, el personaje cuya naturaleza es no poder abandonar jamás el disfraz heredado de la *Commedia dell'arte*. Toda su prestación es necesariamente irónica, y en su despedida ambos utilizan las expresiones de “sirviente” y “sirvienta”, en un doble sentido que es a la vez la mimesis del discurso galante convencional – los amantes son siervos de sus amados – y el uso “destropificado” de este lenguaje que en sus labios refiere llanamente a su recién descubierto estatus social.

Pero en su ironía queda esbozado algo que también forma parte de la autonomía del sujeto. Porque sin abandonar la comedia, sin la revuelta, ni la lucha por el dominio de la representación, los dos siervos consiguen aquello que quedaba definitivamente fuera del alcance de Silvia. La independencia del juicio para generar y fundar su propio sistema de valores rompiendo con las estructuras que desde fuera de la escena lo determinaban; el horizonte gregario que Orgon representaba. La obra se cierra con un breve intercambio entre estos dos nuevos amantes:

« Arlequin. *De la joie, Madame ! Vous avez perdu votre rang, mais vous n'êtes point à plaindre, puisque Arlequin vous reste.*

Lisette. *Belle consolation il n'y a que toi qui gagnes à cela.*

⁵⁸ *Le Jeu du Amour et du hasard. Ibid. III, 6*

Arlequin. *Je n'y perds pas ; avant notre connaissance, votre dot valait mieux que vous ; à présent, vous valez mieux que votre dot. Allons, saute, marquis ! »*

Si la *Aufklärung* es abandonar un estado de tutela, lo que Arlequín, tras la caída de las mascaradas, le ofrece a Lisette es una verdadera *revolución* en el orden de determinación del valor: de ser el receptáculo heterónomo de la dote, Lisette pasa a ser el fundamento intransitivo de su propio valor como sujeto. Arlequín sitúa en este inicio del siglo los términos finales del proyecto dieciochesco de la “*Invención de la Libertad*”.

b. La Paradoja de la acción intencional

Le Jeu du Amour et du Hasard nos ha permitido entender la función de la máscara en la puesta en escena del valor propio y las paradojas que obligan al sujeto a ser ciego para ser visible. Hemos adivinado gracias al personaje de *Silvia* la posibilidad de construir una estrategia de autonomía que pasaría por la constitución de una representación que posee otra representación como su objeto y en la que la escena parece referirse a sí misma. También hemos conocido, gracias a Arlequín y Lisette, la posibilidad emancipadora del abandono del tropo cuando aceptan ser sus respectivos sirvientes.

Pero la naturaleza paradójica del valor no cristaliza sólo cuando el sujeto se enfrenta al juicio sobre su *propio valor*. Lo hace del lado de la acción, cuando el sujeto *desea* el valor representado por otro sujeto, como una inconsistencia entre los medios de la acción y los fundamentos del valor deseado.

La escena como espacio de dominio.

La Double Inconstance (1723)⁵⁹ posee una trama que superficialmente puede asemejarse a la de *El Juego*. De nuevo un disfraz y un amor cuestionado coinciden bajo la forma de una treta. Un príncipe “*El Príncipe*”, se presenta a Silvia, una joven ingenua, disfrazado como un simple cortesano para hacerse digno de su amor. Su disfraz no está, en este caso, destinado a permitirle ser “juez” de una pretendiente. Es, al contrario, un intento de simular la simetría de un amor correspondido, de neutralizar la excesiva visibilidad del poder del Príncipe.

⁵⁹ Marivaux ; *La Double Inconstance* (1723) in *Marivaux Théâtre Complet* ti & tii. Pléiade Gallimard, Paris, 1994

La ambigüedad de la obra, la evidente inconsistencia de una acción destinada a borrar las marcas de un poder que se ejerce en ese mismo instante bajo una forma tajante – para seducir a su amada le impone su presencia en la corte – ha justificado puestas en escena muy diversas que van desde la ligereza mundana hasta universos Sadianos, como en la conocida versión de Jacques Rosner para el Théâtre des Bouffes du Nord en 1976⁶⁰. El proceso de legitimación de la pareja – la definición del teatro marivaldiano que proponía Déguys – necesita esta vez una manipulación agresiva, una mezcla de persuasión, de seducción y de violencia dirigida por una esbirra: el personaje de *Flaminia*.

Las parejas que se van a formar en la obra están compuestas por dos clases de sujetos que no pueden reconocerse: un objeto del deseo amoroso, Silvia o Arlequín, y un sujeto de la acción seductora y manipuladora, el Príncipe y Flaminia. Los representantes del “poder” – el poder que forma parte de la definición exterior del personaje pero que el Príncipe ejerce efectivamente sobre la escena – dirigen en primera persona la estrategia de la conquista amorosa, un trabajo secreto que comienza con el desmantelamiento de la relación anterior entre Arlequín y Silvia. La “paradoja del valor” – el valor sólo puede manifestarse si se esconde de la mirada – es modificada para convertirse, esta vez, en una paradoja de la acción, cuando la dinámica de la conquista pone en peligro la existencia del valor deseado.

Silvia y Arlequín encarnan al inicio de la obra una suerte de pureza original, son “ingenuos”, apenas conscientes de sí mismos. Carecen de la vanidad reflexiva que el joven Marivaux reprochaba a su amada en la escena del *Espectador*. Arlequín, que siguiendo las reglas del teatro italiano aparece sobre escena enmascarado, posee un contenido alegórico inmediato, parecido al de una marioneta disponible a la mirada, una absoluta falta de “retorno de conciencia”, es visible pero incapaz de verse a sí mismo y concluye con toda naturalidad que :

« Par morbleu, qu'une femme est laide quand elle est coquette. »⁶¹

Nada es más “feo” que la búsqueda intencional de la belleza... El valor es contradictorio con la intención de su producción y Arlequín encarna, a la perfección, esta posición extrema en la paradoja del valor, la carencia absoluta de intencionalidad.

En *La Doble Inconstancia* esta tensión entre la valía y la voluntad va a ser transferida hacia la relación que la acción del *Príncipe* establece con su conquista. La seducción modifica el objeto deseado y su éxito devalúa su finalidad.

⁶⁰ Un análisis de las puestas en escena de Marivaux ; P. Pavis *Marivaux à l'épreuve de la scène* Sorbonne 1986. Una entrevista con Jacques Rosner comentando su puesta en escena ha sido publicada en la colección *Théâtre et mises en scène* Hatier 1985. Una reflexión sobre el “sadismo” de la puesta en escena de Rosner por Anne Ubersfeld ; *Sade et Marivaux Travail Théâtral*, n° XXIII, Lausanne, 1976, pp. 103-104.

⁶¹ *Ibid.* I, 5

El dialogo en la segunda escena entre el Príncipe, Trivelin su criado y Flaminia pone de relieve esta tensión y demuestra hasta qué punto, contrariamente a las paradojas de la representación del valor, del lado de la acción, la inconsistencia puede llegar a ser formulada y admitida explícitamente. Los tres personajes presentes en este intercambio constituyen lo que podríamos llamar el campo de los manipuladores; es una escena de presentación donde se expone el amor del *Príncipe* y su proyecto de conquista:

« Trivelin. *Mon sentiment à moi est qu'il y a quelque chose d'extraordinaire dans cette fille-là ; refuser ce qu'elle refuse, cela n'est point naturel, ce n'est point là une femme, voyez-vous, c'est quelque créature d'une espèce à nous inconnue. Avec une femme, nous irions notre train ; celle-ci nous arrête, cela nous avertit d'un prodige, n'allons pas plus loin.*

Le Prince. *Et c'est ce prodige qui augmente encore l'amour que j'ai conçu pour elle.*

Flaminia, en riant. – *Eh, seigneur, ne l'écoutez pas avec son prodige, cela est bon dans un conte de fée. Je connais mon sexe, il n'a rien de prodigieux que sa coquetterie. Du côté de l'ambition, Silvia n'est point en prise, mais elle a un coeur, et par conséquent de la vanité ; avec cela, je saurai bien la ranger à son devoir de femme.* »⁶²

Silvia ignora los ofrecimientos del príncipe. Esta ausencia de vanidad, su insensibilidad frente al valor gregario de su seductor, la convierten en un “prodigio” un individuo sin especie: “*esto no es natural, esto no es una mujer*” se sorprende Trivelin. Su excepcionalidad funda el valor que Silvia posee para el Príncipe y el deseo de éste queda atrapado en una primera paradoja puesto que es proporcional a la indiferencia que ella demuestra hacia él.

Flaminia, manipuladora desencantada, dibuja de un breve trazo la estrategia de su conquista: conoce a “su propio sexo” y “sabe” que en éste “sólo es prodigiosa la coquetería”. El único resorte necesario para manipular a Silvia es su “vanidad”, porque Flaminia sólo ve en ella a un miembro de su “especie”. El discurso amoroso del príncipe y las disposiciones para la acción que encarna Flaminia, se oponen término a término. El deseo del príncipe había individuado a su objeto, la disponibilidad para la acción de Flaminia lo convierte en un caso. Los atributos cuya ausencia fundaban el valor de Silvia, serán su pérdida, ella es un “prodigio” i.e. única en su especie, pero su conquista funcionará porque es tan sólo una mujer más. Esta inconmensurabilidad entre ambos discursos, que Marivaux utiliza en esta escena para ridiculizar las convenciones del discurso amoroso, no es en sí misma problemática. Si “el amor es ciego” las acciones de los amantes pueden ser inconsistentes o contraproducentes... Lo sorprendente es la doble y contradictoria exigencia del príncipe que pretende mantener la viabilidad de su discurso con la imagen individualizada del valor de Silvia, y utilizar la eficacia práctica de la casuística de Flaminia...

⁶² *Ibid.* I, 2

La paradoja es por lo tanto doble; primero porque el valor del objeto deseado es contradictorio con la estrategia de seducción, pero también porque la acción seductora modifica objetivamente el valor de éste. El Príncipe enamorado debería estar apostando por el fracaso de Flaminia, porque fuera cual fuera el valor que Silvia encarnaba antes de la conquista, si ésta fuese susceptible de ser seducida volvería a ser una mujer como las demás, un caso de su género, y no podría sustentar el discurso amoroso que se fundaba en su excepcionalidad *contra natura*, el inconmensurable valor del prodigio: la seducción para ser efectiva debe desencantar a su objeto, la acción es, en cierto modo, el exorcismo de las representaciones.

La escena siguiente completa a la anterior como su anverso. Para conseguir la ruptura de *Arlequín* y de *Silvia*, *Flaminia* va a ordenar que *Lisette* (su subalterna) lo seduzca. Si para el *Príncipe* el problema de la acción es la conquista del objeto deseado, ahora *Flaminia* nos va a enfrentar a su pendiente simétrico cuando la acción está destinada a provocar la atracción del sujeto deseante... La manipuladora nos ofrece el modo de empleo:

« Flaminia. *Ecoute- moi, point d'air coquet d'abord. Par exemple, on voit dans ta petite contenance un dessein de plaire, oh ! il faut en effacer cela ; (...) tes yeux veulent être fripons, veulent attendrir, veulent frapper font mille singerie ;*

Lisette, étonnée. Mais de la façon dont tu arranges mes agréments, je ne les trouve pas si jolis que tu dis.

Flaminia, d'un air naïf. Bon ! c'est que je les examine, moi, voilà pourquoi ils deviennent ridicules : mais tu es en sûreté de la part des hommes.

Lisette. Que mettrai je donc à la place de ces impertinences que j'ai ?

Flaminia. Rien : tu laisseras aller tes regards comme ils iraient si ta coquetterie les laissait en repos ; ta tête comme elle se tiendrait, si tu ne songeais pas à lui donner des airs évaporés ; et ta contenance tout comme elle est quand personne ne te regarde. Pour essayer, donne-moi quelque échantillon de ton savoir-faire ; regarde-moi d'un air ingénu.

Lisette, se tournant. Tiens, ce regard-là est-il bon ?

*Flaminia. Hum ! il a encore besoin de quelque correction. »*⁶³

Se trata, por supuesto, de una lección de coquetería... Pero sabemos, nos lo ha recordado el propio *Arlequín* al inicio de la obra, que la coquetería no es amable y el principio de la seducción es evitar sus aires, es decir; por coquetería hay que evitar la coquetería. Pero en su explicación, *Flaminia* no se conforma con el léxico convencional; la condena de la vanidad femenina etc. *Flaminia* descompone este discurso con el vocabulario del sistema de miradas y de la representación intencional: la coquetería no es bella porque demuestra una “intención de gustar”. Repite tres veces la misma expresión “tus ojos quieren...” a través de ellos se manifiesta una ‘voluntad de’. Podemos invertir la formula: es bello aquello que no manifiesta *intención*, aquello que puede ser percibido como si no fuese observado por nadie... “*quand personne ne te regarde*”. De nuevo, la mejor forma de poner en evidencia la tensión de este discurso es buscar su formulación como paradoja:

⁶³ *Ibid.* I, 3

La belleza es una percepción que debe aparecer como no siendo percibida.

Esta tensión se construye alrededor de la mirada y nos permite descomponer su doble valor de visibilidad e intencionalidad: la visibilidad nos *ridiculiza*, y la intencionalidad nos afea. Y sin embargo, el discurso de *Flaminia*, que posee un inmenso valor crítico, no está destinado a condenar una conducta. Se trata al contrario de una admonición, de una enseñanza práctica para *Lisette*. El fin de esta instrucción sobre la belleza es, justamente, la coquetería, la constitución intencional de una apariencia para seducir a un observador. Por lo tanto una conducta que **sabe** que es observada, y que **quiere** parecer bella. Una conducta que según los criterios de *Flaminia* es perfectamente ‘fea’ y está, sin embargo, destinada producir ‘belleza’.

« *cette ingénuité, cette beauté simple, ce sont ces grâces naturelles* »⁶⁴

Un conducta que debe resultar “natural”, pero que en el proyecto manipulador de *Flaminia* es el último grado del engaño y el artificio, una impostura que requiere todo un proceso de ensayo y error, de intentos y “correcciones”.

La Paradoja de una ingenua.

La relación entre el artificio escénico y la naturalidad – o la veracidad – es, por supuesto, objeto de uno de los textos fundamentales sobre la representación: *la Paradoja del comediante*, cuyo título ha sido citado de forma encubierta cada vez que la paradoja ha entrado en escena. El diálogo de Diderot merecerá un comentario detallado, pero es necesario hacer honor a la escenografía Marivaldiana, y su abstracta *vis comica* que surge de la puesta en escena de los propios resortes de la puesta en escena y las contradicciones - las paradojas - de sus significados, como aquel que, inaugurando un importante topos Rococó, nos dice que la “verdadera” belleza sólo puede ser observada a pesar suyo, como una imagen robada, porque sólo cuando es usurpada evita el retorno de la visibilidad del objeto observado. El observador rococó de la belleza siempre es un “voyeur”, un testigo ilegítimo.

Este es el intercambio que, al inicio del segundo acto, describe el momento en que *Silvia* va a quedar por primera vez inscrita en el sistema de miradas de la corte del *Príncipe*. *Flaminia* ha ganado la confianza de la ingenua *Silvia* y recibe de ella las primeras confidencias de su nueva vida cortesana:

« *Silvia, d'un air modeste. – Oh que si ; il y en a de plus jolies que moi ; et quand elles seraient la moitié moi jolies, cela leur fait plus de profit qu'a moi d'être tout à fait belle : j'en vois ici des laides qui font si aller leur visage, qu'on y est trompé.*

⁶⁴ *Ibid.* II, 1

Flaminia. – *Oui, mais le votre va tout seul, et cela est charmant.*

Silvia. – *Bon, moi, je ne parais rien, je suis toute d'une pièce auprès d'elles, je demeure là, je ne vais ni ne viens ; au lieu qu'elles, elles sont d'une humeur joyeuse, elles ont des yeux qui caressent tout le monde, elles ont une mine hardie, une beauté libre qui ne se gêne point, qui est sans façon ; cela plaît davantage que non pas **une honteuse comme moi**, qui n'ose regarder les gens et qui est confuse qu'on la trouve belle.*

Flaminia. – *Eh ! voilà justement ce qui touche le Prince, voilà ce qu'il estime ; c'est cette ingénuité, cette beauté simple, ce sont ces grâces naturelles.* »⁶⁵

Su descripción de la corte y de los esfuerzos del *Príncipe* para conquistarla es adecuada: “*Carecer de valor, engañar a su prójimo, ser falso y mentiroso; ésta es la obligación de los grandes de este lugar*”. La percepción de las contradicciones a las que está ella misma sometida es igualmente correcta: ¿por qué habría de ceder a los avances del *Príncipe*, cuando justamente su resistencia es su atractivo? ¿No es acaso su rectitud la que le otorga valor a los ojos del *Príncipe*? “*cette fidélité n’est-elle pas mon charme?*”

Ciertamente es su valor “objetivo” – aquel posee como objeto de la representación del *Príncipe* y de intercambio en el sistema de valores de la corte – y la conversación entre ambas se centra en su valía, a la que en el mundo galante es posible referirse como su *belleza*. *Silvia* ha encontrado en la corte jóvenes más bellas que ella misma y algunas, que sin serlo saben, mediante el artificio, parecerlo. Su intervención ha sido precedida por una didascalia de Marivaux: “*Con un aire de modestia*”. *Silvia* constata inmediatamente una inadecuación entre el vocabulario de la belleza y su uso efectivo; que recoge la indeterminación que sufre el sujeto frente a la contradictoria percepción de la belleza: sólo son perceptibles sus efectos, el encanto de la falta de artificio y estos efectos sólo son posibles gracias al esfuerzo de un artificio... Pese a que la belleza es discreción y naturalidad, las más bellas son al contrario las más audaces, aquellas cuya belleza es ostentosa y mentirosa. *Silvia* – con un aire modesto – detecta en esta inconsistencia toda su extrañaza frente al mundo del *Príncipe* y encarna de esta forma su propia valía.

Si la conversación hubiese terminado aquí, *Silvia* sería una observadora distanciada y coincidiría con *Arlequín* en el lugar común del toco clarividente, cuya presencia vuelve risibles las sofisticaciones cortesanas. Pero la respuesta de *Flaminia* va a modificar esta posición: “*Eh ! voilà justement ce qui touche le Prince*”, lo que el *Príncipe* desea... *Silvia* esta obligada a saber que su ingenuidad es objeto de la “admiración” cortesana, que su aire modesto ocupa el mismo lugar que la belleza ostentosa y mentirosa. La didascalia de Marivaux es el espejo que *Flaminia* enfrenta a la mirada de *Silvia*.

El éxito de la manipulación de *Flaminia* se funda en esta toma de conciencia en la que *Silvia* convierte su modestia en su identidad fundamental, su vergüenza es el contenido

⁶⁵ *Ibid.* II, 1

representativo que debe guiar su conducta. La didascalia de Marivaux ha sido integrada por el personaje, porque el personaje se ha convertido, desafiando la plausibilidad de cualquier texto teatral, en su propio director de escena al cerrar sobre sí el valor intencional de su acción como capacidad para modificar la representación propia.

*

Enfrentado a la doble inconsistencia de la representación y de la acción, el sujeto debe fundar, como Silvie o Arlequín, su viabilidad en una autonomía novedosa, irónica y paradójica.

III LA TEATRALIDAD DE UNA ESCENA SIN MARCO

En Marivaux – y en la escena del Sujeto – asistimos a la disolución de la linealidad de la “ilusión cómica”. Ninguna convención delimita la escena de ‘la escena en la escena’. Será imposible separar los órdenes de la acción y de la representación.

¿Representación o Acción?

Este “orden paradójico” en el que es imposible establecer una asignación estable de las “funciones escénicas”, donde los personajes pueden ser actores a su pesar, espectadores crueles de sí mismos o coquetos directores de su puesta en escena y en el que es a veces difícil mantener la distancia formal de la didascalia a la réplica, ha cristalizado alrededor de dos ejes: la representación del valor y la acción emprendida para su posesión; que Marivaux va a poner en cuestión al dirigir esta escena inestable hacia su propia representación. La ausencia de marco y la movilidad del objeto de la representación van a convertirse en el material para una nueva comedia. La pluralidad interpretativa de la escena forma parte de su contenido cuando, sobre unas mismas tablas, varios teatros comparten su presencia y su enunciado.

En el célebre ensayo *Marivaux ou la Structure du double registre*, editado en 1962 en *Forme et signification*⁶⁶, Jean Rousset ha propuesto una de las lecturas más influyentes de la obra de Marivaux que se funda en una separación análoga a la de la acción y su representación. El autor detectaba en los personajes de Marivaux una disociación entre el “corazón” que se abandona a sus movimientos «... *va comme ses mouvements le mènent et ne saurait aller autrement (heureux stratagème)*...» y la “mirada”, espectadora y conciencia del primero, que quedaría sin embargo desvinculada de la acción. Este doble registro habitaría toda su obra y en sus principales novelas, *Marianne* y *Le paysan parvenu* se construye por ejemplo alrededor de los modos temporales del presente de la acción y el “antaoño” “*Jadis*” de la rememoración narrativa, es decir del personaje y el narrador.

⁶⁶ Jean Rousset ; *Marivaux ou la Structure du double registre* in *Forme et signification* pp. 45-64. José Corti, Paris, 1962

La interpretación del doble registro en los términos de la modalidad temporal podría distanciar irreversiblemente la escritura novelesca de Marivaux de sus comedias y probablemente para evitar disociar ambas, Rousset centra su reflexión en las funciones especulares del doble registro antes que sus diferentes temporalidades; la «... *combinaison proprement marivaudienne du spectacle et du spectateur, du regardé et du regardant* ». El doble registro se construye alrededor de la diferencia entre la actividad y la pasividad de la mirada, la diferencia, en el vocabulario de Rousset, entre el participio pasado y presente del verbo mirar. Esta diferencia entre la actividad y la pasividad de la mirada coincide inversamente con la actividad y la pasividad en la acción. El corazón se deja llevar por sus propios movimientos, y es el **actor** principal de la acción dramática, el **espectador** actúa estos movimientos pero queda desligado de ellos. Esta simetría invertida se manifiesta en las comedias como una duplicidad de los personajes que quedan escindidos en un « *personnage agissant* » y un « *personnage spectateur* ». Estas posiciones son funcionales y pueden ser animadas en cada obra por diferentes, o un único, personajes e incluso por un grupo de ellos. Aunque Rousset nunca menciona esta simetría cruzada todo su razonamiento se construye implícitamente bajo la doble equivalencia:

Acción = obstáculo a la mirada / Consciencia = distancia con la acción

que coincide naturalmente con las dos posiciones de Marianne alrededor de la escritura novelesca (el narrador es exterior a la acción, el personaje actúa pero no puede narrarse), pero que resulta problemática cuando ambas funciones coinciden en un mismo personaje en una comedia si éste es a un tiempo el conductor de la acción y el único que puede abarcarla con la mirada - por ejemplo Flaminnia en *La double inconstance*, o Dubois en *Les fausses confidences* ambos citados por Rousset -, es decir, cuando la tensión entre los dos registros de la mirada se ejerce sobre un único personaje sobre la escena.

Según la interpretación de Rousset la dinámica, específicamente teatral, de las comedias de Marivaux es la disolución de esta distancia, de este “doble registro”. Cada obra culmina con el reencuentro del corazón (la actividad inconsciente) y la mirada (la consciencia inerte), «*la rencontre du coeur et du regard* ».

Pero esta discriminación funcional entre mirada y acción tiene otra consecuencia:

« *le spectacle que les héros donnent aux acteurs témoins* (introduit) *ainsi subtilement et sans le dire une légère comédie dans la comédie.* »⁶⁷

El espectáculo que los héroes inscritos en la acción - “los corazones” - dan a sus testigos introduce una “comedia en la comedia”. Una entrada callada, sutil, y ligera... Las precauciones de Rousset dan bien cuenta de las dificultades para identificar los espacios

⁶⁷ *Ibid.* p. 59

respectivos de esta escena en la escena que acontece sin marco visible porque, justamente, ambas comedias comparten un mismo espacio escénico. Rousset continúa:

« *Les acteurs se comportent à chaque instant comme des acteurs sans le savoir.* »⁶⁸

“La comedia en la comedia” de Marivaux, no sólo carece de un espacio definido, sino que acontece, fuera del ámbito de la acción intencional de sus propios actores. Si bien esta conclusión es natural desde la distinción de Rousset entre los dos registros de la acción y la mirada, introduce una inversión radical en el orden convencional de la escena y la representación. Porque si lo propio de la comedia es producir una “ilusión cómica” en el espectador, una disconformidad entre la verdad (se trata sólo de actores) y la apariencia⁶⁹, en la comedia Marivaldiana la disconformidad entre verdad y apariencia queda al contrario del lado del actor; que se produce sobre la escena sin saberlo, “a pesar suyo”: la ilusión surge en el seno de la escena, y no en la relación de ésta con el público. Esta perspectiva teatral, « *cette vue théâtrale de l’homme* », cambiante y transitiva, acumula, explica Rousset, las capas de escenificación, de engaño y de juego:

« ... *il y a toujours un peu de comédie et de jeu, qu’on joue à soi-même en même temps qu’au partenaire, un jeu où se rencontrent la connaissance et l’ignorance, le camouflage inconscient et la conscience du camouflage (...)* Chaque pièce, chaque scène d’aveu combine différemment ces alliages microscopiques : **savoir**, ne pas savoir, savoir qu’on ne sait pas, **dérober** qu’on sait et **cacher** qu’on le dérobe... »⁷⁰

El comentario de Rousset nos interesa por dos motivos. Da cuenta de la indecibilidad de la superposición de los niveles escénicos de la “comedia en la comedia” marivaldiana; la misma indecibilidad que permite que una didascalia se convierta en el valor intencional de un personaje. Incide en su permeabilidad y al mismo tiempo sitúa este microcosmos alrededor de las categorías gemelas del conocimiento (y el engaño) y la visibilidad (y el obstáculo). La representación y la acción son indisociables y se reproducen mutuamente en el orden metafórico de la vista. Los actores muestran, esconden, cubren y desvelan. Saber, ocultar, esconder... la semántica de su acción, los verbos con los que podemos describirla, coincide con la del conocimiento y ésta con la de la puesta en escena, condensando en la noción problemática y ambigua, polisémica y metafórica de la representación.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ La reflexión sobre la ilusión y la verdad forma parte del vocabulario de la crítica desde el barroco y organiza las líneas de frente polémicas de la época. Poco importa saber si la ilusión es efectiva o una convención. Si el placer del espectador es el de ser engañado o reside al contrario en la posibilidad del engaño que le permite medir el buen hacer del actor (o el pintor). Hasta el dieciocho el problema de la ilusión siempre queda determinado por su inscripción en la relación de la obra con su público como instancia exterior de juicio. Cf. Marian Hobson; *L’Art et son objet*, Honoré Champion 2007

⁷⁰ *Ibid.* p. 60

El sistema de imbricación de escenas debe ser distinguido del lugar común de la puesta en abismo del teatro en el teatro.

La imbricación de varios órdenes escénicos es una posibilidad fundamental de la representación. El ejemplo paradigmático de la “representación de la representación” es la puesta en abismo. Junto a su valor alegórico en el barroco como “metáfora del mundo” es hasta tal punto dominante que merece la pena detenerse un instante en él para precisar la excepcionalidad de la representación Marivaldiana.

El rasgo fundamental de la imbricación escénica en abismo es que ‘la escena representada’ ocupa en la ‘escena representante’ un espacio delimitado. La ‘representación de la representación’ baliza el espacio representado y lo acota claramente definiéndolo exteriormente a través de la indicación de sus límites. La representación forma parte del entramado de la acción y es escenificada como un elemento material más de la obra. Es lo que observamos, por ejemplo, en Hamlet: el público asiste a la llegada y a la actuación de una compañía de teatro y observa desde fuera un sistema escénico delimitado que el príncipe utiliza para exponer a Claudio: una representación del asesinato, que le permite acechar sus reacciones. La escena en la escena queda perfectamente supeditada al nivel dramático principal, se trata de la *trampa* de uno de los personajes que produce una reacción en otro personaje. Desde este punto de vista la representación es tratada como un objeto y la puesta en escena de este teatro puede incluir los elementos convencionales que identifican el nuevo espacio escénico: telones y disfraces que permiten distinguir la aparición de un nuevo espacio representativo. Podemos encontrar algo muy parecido en un contemporáneo de Marivaux en la pintura de gabinete de Giovanni Paolo Panini. Los gruesos marcos dorados en las galerías, el decorado inconfundible del coleccionista, la acumulación de obras abandonadas pesadamente sobre los muros inciden de forma poderosa sobre la materialidad propia del cuadro representado. En ambos casos, ‘la representación de la representación’ posee una estructura vertical, como las pinturas en la galería del Cardenal Gonzaga en el famoso cuadro de Panini. La relación entre aquello que es representado y aquello que lo representa no es problemática puesto que lo que se quiere representar es explícitamente el propio dispositivo representativo y se pueden discriminar y organizar los diferentes “cuadros”, las escenas, como si se tratasen de momentos en un proceso de iteración. Tendríamos una escena₁ que pone en escena una escena₂ que potencialmente podría a su vez escenificar una escena₃ y así *n* veces en una puesta en abismo que puede resultar vertiginosa pero que posee en sí misma una estructura trivial.

El ejemplo más sofisticado de teatro en el teatro en el teatro clásico francés es la *Illusion Comique*⁷¹ (1636) de Pierre Corneille. Aquí, contrariamente a lo que ocurría en la pintura

⁷¹ Corneille, Pierre ; *L'Illusion comique* (1636) in *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1980

de gabinete, el nivel que carga con la trama dramática, no es la ‘escena₁’ es decir la más amplia, sino una de las escenas_{1+n} que se han abierto en su seno. Un padre enemistado con su hijo, asiste gracias a las artes de un mago a algunos acontecimientos de la vida de este: su progresión social, el descubrimiento y la caducidad del amor y finalmente, para desesperación del padre, la muerte del hijo. Pero en la última escena que el mago le ofrece como en una linterna mágica, el padre podrá observar a su hijo todavía vivo, recibiendo salario, junto a los demás “personajes” de su vida, por la representación de la obra en la que acaba de morir. Su hijo no ha sido ni cortesano, ni amante, ni asesinado. Ha sido actor, y ha vestido – realmente – los atavíos del pícaro y del príncipe cada vez que salía a escena. El mago, que le exhorta a “creer sólo en sus ojos” no le ha engañado, las visiones eran “reales”, pero para interpretarlas, el padre, y el espectador de la obra, necesitaban un elemento que hubiese dotado de coherencia al conjunto, un horizonte de interpretación para organizar los elementos que habían aparecido. Para el padre el experimento tendrá valor de aprendizaje moral, porque enfrentado a la realidad escénica de la muerte de su hijo terminará aceptando su verdadero destino – es sólo un actor, pero todavía está vivo (*des-ilusión cómica*) – y este aprendizaje servirá a Corneille para formular una apología del teatro y de sus gentes. Pero para el público, y para el lector, la ilusión cómica posee otro interés. Durante los tres actos centrales (ii, iii, iv), asistimos a una pieza que posee coherencia, una tragicomedia que nos narra el amor de *Clindor* - el hijo - e *Isabelle*, donde percibimos su nobleza de corazón y la autenticidad de unos sentimientos que resisten al chantaje y la seducción. Pero durante el quinto acto, que debería continuar la historia de su amor, asistimos, al contrario, a su pérdida, a su hastío, a la repetición de unos mismos gestos dirigidos esta vez hacia nuevos amantes en una inaudita puesta en escena de la caducidad de los sentimientos. El lector acostumbrado al teatro clásico, y desde luego el público de Corneille, percibe este comienzo del quinto acto como una verdadera aberración, ¡Tres actos para fundar el amor de pareja – el tema heroico por excelencia en Corneille – y un acto sin resolución posible, para constatar su caducidad, su arbitrariedad y peor: la persistencia del deseo y la inquietud más allá del amor (que el propio Corneille está legitimando en ese momento: el Cid el mismo año 1636)!⁷² El desvelamiento en la última escena de esta “ilusión cómica” permite al público, no sólo retrazar la historia de un personaje, como el padre con su hijo, sino dotar de consistencia y fundar la viabilidad del conjunto de la obra. *La Ilusión*, el orden escénico suplementario, transforma la escena en el elemento dramático principal, la “comedia imperfecta”⁷³ de los actos centrales en el objeto de la representación de un entramado más amplio. Pero en la *Ilusión Cómica* cada nivel representativo posee su propia autonomía significativa e instaura su propia trama y una lógica interpretativa que es irreductible de un nivel a otro.

⁷² Serge Doubrovsky ; *Corneille et la dialectique du héros*, Gallimard «Tel», 1982

⁷³ En la dedicatoria de Corneille « *À Mademoiselle M. F. D. R. Voici un étrange monstre que je vous dédie. Le premier acte n'est qu'un prologue ; les trois suivants font une comédie imparfaite, le dernier est une tragédie: et tout cela, cousu ensemble, fait une comédie.* »

Este ejemplo nos permite constatar la facilidad con la que el entramado de varios sistemas de representación puede producir una inflación de elementos, cuando varios circuitos de referencia entran en resonancia como dos espejos encarados en un abismo formal donde estarían, instantáneamente, produciendo la imagen⁰ de la imagen¹ de la imagen² [...] $n \rightarrow \infty$ de un espejo. Pero incluso en el seno de esta inflación denotativa de la imagen en la *Ilusión Cómica* cada escena conserva en su nivel respectivo una unidad que permite definir su espacio. La escena siempre conserva unos límites identificables y el proceso de inflación en abismo conserva la misma lógica sencilla que permite etiquetar cada representación y discriminar sus diferentes niveles en función del orden de su iteración.

Si en la *Ilusión Cómica*, era el personaje espectador (el padre) quien ignoraba la naturaleza teatral de lo que observaba, en Marivaux, como nos indica Rousset, son los actores de la comedia en la comedia quienes ignoran su propia función escénica. Ésta queda siempre abierta como una posibilidad que inaugura a cada instante la disociación entre la actividad y la pasividad de la mirada. En este sentido lo que Rousset ha denominado « *la perspectiva teatral del hombre* » va a cuestionar no sólo el significado del “teatro en el teatro” sino el principio de su unidad.

La estructura de “la escena” en su sentido propio pero también como espacio de la representación en general, sufre modificaciones en función del juego de miradas que se establece entre los niveles (“les paliers” de Rousset) del “espectáculo” y el del “espectador”, o con otro vocabulario, entre sujeto y objeto. Aquello que funcionaba como un eje fijo en la concepción barroca y clásica de la representación se convierte al contrario en un elemento dinámico. El juego de la mirada permite modificar y acumular alrededor de una misma disposición escénica diferentes juegos representativos que no se agotan en la iteración vertical cuando una escena es representada en el seno de otra.

Pero este juego de representaciones puede también convertirse en el argumento privilegiado de la escritura dramática. En *Les acteurs de bonne foi* (1756)⁷⁴ Marivaux, al establecer un sofisticado entramado de niveles escénicos, transformará lo que en Rousset era un análisis de la forma del teatro marivaldiano, en su propio material argumental. Se trata, si se quiere, de una puesta en escena de la puesta en escena Marivaldiana, frente a la ilusión barroca, el juego cómico de la acumulación de los órdenes representativos alrededor de la mirada.

Les acteurs de bonne foi posee una estructura dual que recoge la correspondencia, corriente en Marivaux, entre el mundo de los siervos y el de los señores. En ambos vamos

⁷⁴ Marivaux *Les Acteurs de bonne foi* (1756) in *Marivaux Théâtre Complet* ti & tii. Pléiade Gallimard, Paris, 1994

a asistir al montaje de una “comedia en la comedia”. Para celebrar la inminente boda de Angélique y Éraste y por orden de Mme Hamelin – la tía de Éraste – Merlin, un criado, va a organizar en secreto un pequeño impromptu teatral utilizando como actores a los miembros del servicio. Durante la primera parte de la obra veremos a la compañía improvisada por Merlin ensayar (sin éxito) el espectáculo que van a ofrecer. Finalmente serán interrumpidos por la madre de Angélique, que por un exceso de rigor les obligará a renunciar a la obra. Irritada por los hipócritas escrúpulos de Mme Argante, Mme Hamelin decide engañarla y convertirla en “protagonista a su pesar” de una nueva comedia imaginando una ruptura de la boda. Lo que antes aparecía como el rasgo general y abstracto del teatro marivaldiano, la consecuencia de lo que Rousset había identificado como distancia entre el corazón y la mirada, pasa a ser el punto de partida de la trama. El espectador asiste por lo tanto a la gestación de dos comedias, la que Merlin quiere representar y la que Mme Argante hubiese querido evitar. Y entre ambas, en los juegos que se establecen alrededor de un mismo ejercicio, Marivaux nos va a proporcionar una última representación, aquella que retrata sus propias condiciones de posibilidad.

Una escena que no puede saturarse. (la obra de Merlin)

Dos parejas componen el pequeño mundo de Merlin, la que él mismo forma con Lisette y la que forman Blaise y Colette. Así la pequeña compañía reproduce a su manera la estructura jerárquica del teatro marivaldiano, porque Blaise y Colette “el granjero” y la “hija del jardinero” constituyen una subclase dentro del servicio frente a Merlin y Lisette, acompañantes de los señores y que disponen de un discurso sofisticado. En la estructura interna del reparto de la comedia de Merlin encontramos una miniatura de la comedia de Marivaux.

La primera escena introductoria, en la que Éraste y Merlin discuten el proyecto, finaliza con un párrafo de este último:

*« J'oublie encore à vous dire **une finesse de ma pièce** ; c'est que Colette doit faire mon amoureuse, et moi qui doit faire son amant. Nous sommes convenus tous deux de voir un peu la mine que feront Lisette et Blaise, à toutes les tendresses naïves que nous prétendons nous faire ; et **le tout, pour éprouver** s'ils n'en seront pas un peu alarmés et jaloux. »⁷⁵*

El espectáculo que preparan para los señores es también un espectáculo que Merlin y Colette preparan para sí mismos, que ha de “poner a prueba” el amor de sus parejas. Sin embargo, en la medida en la que Merlin puede ofrecer esta última “finura de su obra” a Éraste, ésta, junto a su valor como prueba, posee en sí misma un valor espectacular y lúdico independiente. Antes de la aparición de sus actores la obra que van producir es ya

⁷⁵ *Ibid.* Sc. 1

doble: Lisette y Blaise serán actores en el divertimento teatral que dirige Merlin, encarnando un “personaje” en una ficción, pero serán también y a pesar suyo los “actores de buena fe” de una puesta en escena de sí mismos: la puesta a prueba un tanto cruel de sus sentimientos y sus celos.

Como ocurría en la *Ilusión Cómica* de Corneille, se produce una aceleración referencial de la escena en la escena. Pero, contrariamente al espacio bien delimitado de la puesta en abismo, esta multiplicación no es lineal. Los diferentes niveles no quedan discriminados en un único eje que va de la ilusión a la realidad, y que en cada iteración produce un espacio escénico determinado – como muñecas rusas conteniéndose en un orden definido. Los diferentes juegos escénicos comparten un único espacio y un mismo material, en este caso un mismo grupo de actores, y dependen de la cantidad de relaciones “especulares” que pueden producirse, es decir, los juegos de la mirada donde uno de los actores se convierte en objeto especular de otro sin que exista un número máximo de juegos escénicos, ningún número cartesiano de las combinaciones posibles. En este sentido la escena no puede “saturarse”, porque siempre queda la posibilidad de introducir otro foco que reinterprete el material existente, es decir la aparición de otro “público” que reorganice el juego especular.

Esta indeterminación implica que las diferentes “posiciones de sujeto” entre los personajes, las que en el vocabulario de Rousset coincidían con la actividad de la mirada, son la única instancia que puede determinar los significados que surgen en la obra, y que no existe diferencia entre la posición del público, como receptor último y la de los propios personajes. El público, al menos al finalizar la función, posee el privilegio de poder acotar el espacio de la obra – sabe que la obra ha terminado, puede abandonar el teatro y quedar fuera de su alcance – pero debe compartir con los personajes los niveles de significación que han surgido y con ellos la certidumbre de su incompletud, la posibilidad de que existan juegos que él no ha percibido, y esto, de nuevo, en contra del modelo de la ilusión barroca que implica, al contrario, una posición trascendente, un último nivel de lectura que queda radicalmente fuera de la escena pero es, sin embargo, la condición de posibilidad de su inteligibilidad⁷⁶.

Antes incluso de que los actores de Merlin entren en escena tenemos, al menos, cuatro representaciones identificables por el público al que van dirigidas:

- La obra de Merlin en la que los cuatro siervos (Merlin incluido) deben actuar, para los Maestros que esperan, al contemplar los ridículos de sus siervos, ratificarse en la legitimidad de su propio estatus gregario.

⁷⁶ Un buen ejemplo de esta posición de exterioridad con respecto al sistema especular barroco, son los trampantojos de Pozzo en la iglesia de San Ignacio de Roma que deben – aunque sea para engañar al ojo – situar a este en el centro del sistema especular y por lo tanto fuera de él, puesto que lo convierte su principio organizativo, asignado rígidamente a una posición de espectador que queda indicada, para siempre, mediante un sistema de balizas, un círculo en el suelo, una suerte de metalenguaje arquitectónico, de “manual de uso” de la ilusión, que indica el único lugar de la nave desde el que esta surte efecto.

- La obra de Merlin es una “una finura”, una ‘obra prueba’ que va a poner en cuestión el amor de Blaise y Lisette y que Merlin y Colette se ofrecen a sí mismos como espectáculo.
- La obra de Merlin es una parodia del orden de los señores; destinada a los siervos.
- La obra de Merlin es un espejo en el que los señores pueden observar su imagen deformada.

A partir de la segunda escena el cuarteto de los siervos ocupa las tablas. Marivaux (que ha editado su teatro en vida) ha separado la escena dos de la tres siguiendo a su manera la convención de introducir en el texto un corte escénico cada vez que se produce una entrada o una salida. En este caso el corte entre la escena tres (Merlin, Lisette) y dos (el cuarteto) es virtual, puesto que para “el espectador” el cuarteto continúa sobre las tablas escenificando la puesta en escena de Merlin. La opción editorial que hace coincidir la distribución de escenas con la ficción escénica propiamente dicha da cuenta indirectamente de la falta de rigidez con la que el teatro de Marivaux va a tratar la imbricación entre los diferentes niveles de este teatro en el teatro. La nueva escena ha sido indicada mediante una didascalia por Marivaux (Colette y Blaise se sientan *como espectadores* de una escena de la que no participan) pero de hecho Colette tiene en ella varias réplicas que resultan paradójicas al ser un personaje que interviene en una escena de la que ha sido excluida por el “reparto” y la didascalia de su autor.

Hasta el final de la quinta escena, el cuarteto representa – en el sentido de ofrecer al público una escena – las dificultades de Merlin para producir su obra. El resorte cómico principal es la dificultad de los personajes para delimitar correctamente la frontera entre la escena n y la escena $n+1$, el límite que la escena barroca hubiese al contrario impuesto de forma incuestionable como elemento formal indispensable de la escena en la escena. Esta permeabilidad entre ambos niveles formaba parte del proyecto de Merlin, que contaba con los aprietos de los amantes para distinguir entre “la representación” y “lo representado”, o más precisamente en el caso de Lisette – en la medida en que el resorte afectivo principal que Merlin y Colette utilizan son los celos – su rechazo a considerar que el material de la puesta en escena (por ejemplo las caricias entre los actores siguiendo las indicaciones de Merlin) queda desposeído de su significado. En cierto modo su resistencia voluntaria y consciente frente a la convención entre bambalinas que querría desactivar la realidad de los elementos que se utilizan en la producción de un contenido escénico. Contrariamente a todo contrato teatral, para Lisette, **un “beso sobre la escena” es a la vez un beso sobre la escena**⁷⁷:

⁷⁷ Lisette reivindica la misma transitividad alrededor de unas comillas que permite a Tarski describir el concepto de verdad en un lenguaje tras la introducción de un metalenguaje: “p” es verdadero ssi p es verdadero. Alfred Tarski “The concept of truth in formalized languages” in *Logic, Semantics, Metamathematics : Papers from 1923 to 1938*, Hackett, 1983. El juego de Merlin es eficaz porque utiliza la ambigüedad ontológica inherente a la representación. Aquello que representa nunca deja del todo de ser aquello que es presentado, aquello que se presenta nunca puede evitar del todo la representación.

« Merlin. *Que vous me charmez, belle enfant ! Donnez-moi votre jolie main, que je vous en remercie.*

Lisette. **Interrompant.** *Je défends les mains.*

Colette. *Faut pourtant que j'en aie.*

Lisette. *Oui, mais il n'est pas nécessaire qu'il les baise.*

Merlin. *Entre amants, les mains d'une maîtresse sont toujours de la conversation.*

Blaise. *Ne permettez pas qu'elles en soient, Mademoiselle Lisette.* »⁷⁸

Lisette, celosa, interrumpe la obra de Merlin, para evitar una caricia. Sigue una discusión sobre el estatus de las manos y la respuesta de Merlin es interesante: entre amantes las manos siempre conversan. La caricia forma parte del discurso amoroso, y como tal debe pertenecer a su representación junto al resto de los elementos significantes porque, de hecho, sólo se trata de eso, de la mera producción de un contenido significativo. Esta distinción, entre la realidad material y su función significativa en el orden de la representación, va a cobrar importancia en la reflexión dieciochesca sobre el teatro – frente al problema clásico de la verdad y la ilusión teatral – y de una forma más amplia va a dirigir el proceso conceptual que recorre el siglo alrededor de la noción de representación entre la escena, la epistemología y la teoría política. En este sentido esta breve conversación entre Lisette y Merlin podría ser leída, evitando la regocijada condescendencia hacia la grosería del amor entre siervos – la lectura de *sus señores* en la obra de Marivaux, pero también la lectura de *los señores* que constituían el público habitual del Teatro de los Italianos –, como el recordatorio irónico de un problema que para el lector moderno (lector de Saussure) habituado a distinguir entre significado y significante, habría quedado definitivamente fuera de alcance. Para Lisette un beso sobre la escena sigue siendo un beso, y la conversación de las manos no puede silenciar fácilmente otra conversación entre dos amantes que juegan a ser amantes.

La teatral inutilidad de la convención teatral.

Esta remanencia⁷⁹ del contenido material de la puesta en escena no es una resistencia mecánica, un ruido cómico en el proceso de producción escénica que debería funcionar correctamente. El objetivo de Merlin era justamente “poner en escena” la imposibilidad de esta puesta en escena. La imposibilidad en el seno del discurso amoroso de aceptar la convención teatral, la distinción entre el significado y el significante.

Si volvemos a la sinopsis de los diferentes niveles interpretativos, vemos que esta última doblez no puede inscribirse de ninguna manera en una serie lineal del tipo [Sc. n > Sc. n+1 ...], porque al jugar con la resistencia de sus actores lo que Merlin / Marivaux logra es convertir su puesta en escena (la obra que supuestamente va a representar frente a los

⁷⁸ *Ibid.* Sc.4

⁷⁹ Inducción magnética que permanece en un material que ha sido sometido a un campo magnético.

señores) en el material de otra puesta en escena, la de los celos entre amantes. Es decir está invirtiendo el orden de los factores en el binomio [significante / significado]. ‘La obra de Merlin’ deja de ser el producto significativo del trabajo de los actores. Su fracaso es el material escénico de la verdadera puesta en escena: la de la remanencia en el discurso amoroso de todos los besos posibles, es decir, el privilegio del discurso amoroso sobre todos los otros órdenes interpretativos en el rococó marivaldiano.

« Colette. *Eh bien ! velà ma pensée tout sens dessus dessous ; puisqu'ils me blâmont, je sis trop timide pour aller en avant, s'ils ne s'en vont pas.*

Merlin. *Éloignez-vous donc pour l'encourager.*

Blaise, se levant de son siège. *Non, morguïé je ne veux pas qu'alle ait du courage, moi ; je veux tout entendre.*

Lisette, assise et interrompant. *Il est vrai, ma mie, que vous êtes plaisante de vouloir que nous nous en allions.*

Colette. *Pourquoi aussi me chicanez-vous ?*

Blaise, **interrompant, mais assis**. *Pourquoi te hâtes-tu tant d'être amoureuse de Monsieur Merlin ? Est-ce que tu en sens de l'amour ?*

Colette. *Mais, vraiment ! je sis bien obligée d'en sentir, puisque je sis obligée d'en prendre dans la comédie. Comment voulez-vous que je fasse autrement ?*

Lisette, assise, interrompant. *Comment ! vous aimez réellement Merlin ?*

Colette. *Il faut bien, puisque c'est mon devoir.*

Merlin, à Lisette. *Blaise et toi, vous êtes de grands innocents tous deux ; ne voyez-vous pas qu'elle s'explique mal ? Ce n'est pas qu'elle m'aime tout de bon ; elle veut dire seulement qu'elle doit faire semblant de m'aimer ; n'est-ce pas, Colette ? »⁸⁰*

En esta escena entran en resonancia, conviven y comunican los dos niveles convencionales alrededor de la obra de Merlin. Colette se siente avergonzada por la presencia de “su público”. Es la primera infracción frente al contrato escénico. El público forma parte de la escena como un personaje. Obviamente en la pieza de Marivaux no se trata del público en general, pero la situación pone de relieve la insuficiencia de un simple código para separar los dos niveles de un lado y otro de la escena, entre el material de la representación y aquello que es representado. Y esta insuficiencia se manifiesta en el juego de la presencia y la ausencia del sujeto que debía haber quedado neutralizado por el contrato escénico.

Por eso, cuando Colette pide a su público que abandone la escena, deja de poner en escena a su personaje para ponerse ella misma en escena. Pero si en el proyecto de Merlin el personaje de Colette era ‘Colette’ esta “insuficiencia” en su representación se convierte en un éxito representativo en el nivel escénico anterior (aquel que debía servir de material para el primero).

Podríamos hablar de una ‘ley subversiva de la representación’ que quiere que **una representación fallida sea representación efectiva de otra cosa**. En *Los Actores de*

⁸⁰ *Ibid.* Sc. 4

buena fe esta “ley” constituye el resorte mismo de la acción de Colette y Merlin que, recordamos, están jugando con sus amantes Lisette y Blaise. La insuficiencia de Colette para llevar a acabo su representación es de hecho una puesta en escena exitosa del personaje 'Colette' y su supuesta ingenuidad. Lo que significa que la inserción de un nivel escénico superior (la obra de Merlin) forma parte del material escénico de la otra puesta en escena – verdaderamente subversiva – de Merlin, destinada a poner en cuestión el amor de Lisette y Blaise. La lógica telescópica del abismo queda invalidada por el juego complejo y ágil de Marivaux (¿o de Merlin?) que debemos resumir de alguna forma:

La estructura del orden representativo forma parte del material posible de la representación

Una proposición que, modificando la metáfora, podríamos traducir como:

Los elementos materiales (n-1) y metalingüísticos (n+1) que permiten la producción de una representación pueden convertirse en elementos significativos de ésta. Es decir, la distinción saussuriana entre el material y el contenido significativo y la distinción formal entre un orden sincategoremático y un orden significativo en el seno de un lenguaje son – para el sujeto que domina la escena – falsas. En una puesta en escena, el orden significativo es permeable “por arriba” a su metalenguaje y “por abajo” al material de su significante. O de nuevo: **la acción escénica posee las prerrogativas sobre los límites formales de la escena.**

La escena dieciochesca de la representación.

« Merlin. *Tais-toi donc, tout ceci est de la scène ; tu le sais bien.*
Blaise. *C'est que je vais gager que ça est vrai.* »⁸¹

Para leer este pequeño intercambio, que trata a la vez de lo que es ser escena y de lo es ser verdad resulta indispensable situar su propio valor escénico.

La primera lectura parece sugerir una oposición entre escena y verdad. Merlin le recuerda a Blaise - de entre todos los personajes de la obra el más grosero y el menos dado a entender las convenciones del teatro - que aquello que están representando es una ficción. Que tanto las promesas de amor, como el “lenguaje de las manos” y la seducción... “todo esto es escena”. Una oposición simple entre la escena como ilusión y la realidad.

Pero ahora sabemos que la puesta en escena en la que los actores de buena fe participan dice todo lo contrario. Lo que Blaise y Lisette están escenificando, a pesar suyo y más acá de la “obra” de Merlin es la representación de la inoperancia del código teatral

⁸¹ *Ibid.*

cuando éste opone verdad y representación. Una escena que no coincide ni con el impromptu de Merlin, ni con ninguno de los órdenes representativos – ninguna de las escenas en la escena – de “los Actores de buena fe”, pero que se inscribe en lo que podríamos llamar “la escena dieciochesca de la representación”, aquella en la que contrariamente a lo que pretendía Merlin la representación se va a convertir en la teoría privilegiada de la verdad⁸².

« Colette. *Si elle n'était pas ici, je varrions comme nous y prenre; fallait pas parmettre qu'alle nous écoutît.*

Lisette, se levant pour interrompre. *Que signifie donc ce que j'entends là ? Car, enfin, voilà un discours qui ne peut entrer dans la représentation de votre scène, puisque je ne serai pas présente quand vous la jouerez.*

Merlin. *Tu n'y seras pas, il est vrai ; mais tu es actuellement devant ses yeux, et par méprise elle se règle là-dessus.*

(...)

Merlin. *Nous ne ferons jamais rien de cette grue-là ; il ne saurait perdre les objets de vue.* »⁸³

La permeabilidad de los diferentes órdenes escénicos, acontecía hasta ahora en la inoperancia de la distinción del orden signifiante y el material utilizado para la representación. Lo que en el uso ingenuo del vocabulario *saussuriano* podíamos enunciar como una remanencia del signifiante en el significado. Pero encontramos esta duplicidad de la representación del otro lado, sobre las tablas, como la estrategia de Colette de confundir su propia posición sobre la escena rechazando la distancia entre su papel como actriz y su “público”. La situación que diseña Marivaux es enrevesada, puesto que sabemos que Colette está manipulando – junto a Merlin - a Lisette y Blaise, y está por lo tanto participando a un tiempo en dos “representaciones”. Por un lado es una ingenua que “como” Blaise no entiende la convención escénica, por otro lado es una actora irónica que desestabiliza voluntariamente la distinción entre la escena y su público, pidiéndole a Lisette, que contempla su actuación, que deje de estar presente, “*fallait pas parmettre qu'alle nous écoutît*”: no era necesario permitir que fuera testigo de la seducción de Merlin. Esta ambigüedad irónica (puesto que consciente) entre el estatus de espectador y de testigo, es decir, de la habilitación o la inhabilitación de la distancia escénica, sitúa a Lisette – la víctima de la manipulación – en una situación opuesta a la de Blaise. Esta vez es Lisette (la víctima) quien echa de menos el respeto hacia la convención escénica.

« ... voilà **un discours qui ne peut entrer dans la représentation de votre scène, puisque je ne serai pas présente quand vous la jouerez.** »⁸⁴

Este “discurso no puede formar parte de aquello que esta siendo representado”, puesto que la presencia no forma parte de la puesta en escena. Lisette retoma la crítica que

⁸² Ver más adelante *Dell' Arte Representativa*

⁸³ *Ibid.* Sc. 5

⁸⁴ *Ibid.* Sc. 4

Merlin había formulado contra Blaise, y lo hace con un vocabulario más preciso en términos de presencia y representación. Pero en el seno de la manipulación de Merlin y Colette, la convención escénica es un mero instrumento que ellos pueden montar y desmontar en función de las oportunidades tácticas de desestabilización que ofrece. Los cuatro personajes describen por lo tanto, alrededor de la distancia escénica y de la acción manipuladora, una estructura de doble simetría. Dos personajes aceptan la convención teatral, dos personajes la niegan - bien porque no la consiguen entender (Blaise), bien irónicamente como forma de desestabilización. Dos personajes son manipulados en este juego de actores, por dos personajes que dirigen el juego.

	Convención Escénica	
	SI	NO
Manipulación		
Activo	Merlin	Colette
Pasivo	Lisette	Blaise

Estas estructuras saturadas de simetría, constituyen a menudo el tejido del teatro marivaldiano. En estas cuatro escenas en las que Merlin dirige su impromptu, podríamos acumularlas todas. Se oponen manipuladores y manipulados, las tablas y la platea, pero se oponen también sexos Merlin vs. Lisette, Colette vs. Blaise, o las categorías sociales Merlin vs. Blaise, Colette vs. Lisette. Pero lo que aquí nos interesa, además del económico virtuosismo de la escenografía marivaldiana, es que la aceptación de un cierto nivel en la representación, por ejemplo la efectividad de la “escena” sobre la que Merlin quiere construir su obra, no discrimina a los personajes de forma lineal. La escena no es dominada por aquel que es capaz de ir más lejos en el orden de la representación. La escena es dominada por aquel o aquellos que son capaces de utilizar los juegos de representación, su sistema de mirada, de significados y de convenciones, y este dominio, – dominio que se ejerce sobre la gama semántica de la palabra “representación”, dominio de la escena, pero dominio para ello de las interpretaciones que de ella hacen los manipulados – puede hacerse de un lado u otro de la posibilidad de un orden representativo. Los celos de Blaise no son menos legítimos que las caricias de Merlin. Y la aceptación de las convenciones escénicas por Lisette no lo es más que su desestabilización irónica por Colette. La posición en el orden representativo no jerarquiza a los personajes. Es el personaje que domina la escena el que puede fijar un último nivel escenográfico y frenar la entrada en barrena en los niveles representativos que antes describimos como la imagen de dos espejos encarados y es la posibilidad misma que implica “la buena fe de un actor” ser actor a pesar suyo.

« Tu es actuellement devant ses yeux et par méprise elle se règle là-dessus (...) »

Merlin. Nous ne ferons jamais rien de cette grue-là il ne saurait perdre les objets de vue.

Lisette. *Continuez, continuez, dans la représentation il ne les verra pas et cela le corrigera...* »⁸⁵

¿Cómo se determina esta capacidad para “dominar la escena”? Merlin “escenógrafo” nos da una respuesta negativa: es víctima de la escenografía aquel que enfrentado a una “actualidad”, a una presencia, concierta su conducta con “lo que ven sus ojos”. El actor de buena fe no sabe “perder de vista los objetos” y queda atrapado en lo que podríamos llamar la tiranía de la presencia del objeto. La línea de división fundamental entre los personajes se dibuja entre estos actores de buena fe y sus escenógrafos, y la representación funciona como un espacio de acción habilitado por la capacidad de la toma de distancia con respecto al objeto, o quizás en una formulación que todavía es prematura, la representación como modificación de la relación de determinación entre el sujeto y el objeto. **Frente a la tiranía del objeto presente, el sujeto opone la escenografía del objeto representado.** *Los actores de buena fe* (la obra) sería entonces, como sugería Déguy, la “representación de las leyes de la representación”⁸⁶.

La instauración de un espacio escénico como ejercicio de dominio. (la obra de Mme Hamelin)

En la escena sexta, Merlin y sus actores son sorprendidos por Mme Argante que considera el divertimento indecente y decide anular la representación. En este momento la obra de Marivaux cambia de reparto y entran los señores. Como ya hemos visto, el material que introduce Marivaux produce resonancias múltiples y el paralelo entre siervos y señores y sus respectivas representaciones sirve para etiquetar una doble estructura cuyo significado no se agota con la mera atribución de roles en función de diferencias sociales. La repetición de un mismo ejercicio en las dos partes de la obra nos permite detectar un juego de variaciones y rasgos diferenciales que se hilvanan con los que Marivaux ya había puesto en escena.

Enojada por la intransigencia de Mme Argante, Mme de Hamelin decide a su vez, como castigo por su desprecio del teatro, poner en escena su propio espectáculo, en el que Mme Argante abandonará la platea para protagonizar una obra cuya existencia ignora. Este es el momento en el que enuncia su proyecto al comienzo de la octava escena:

*« J'ai voulu rire et je rirait (...) c'est que au lieu de la lui donner (la comedia) il faudra qu'elle me la donne et qu'elle la joue. »*⁸⁷

⁸⁵ *Ibid.* Sc. 4 & 5

⁸⁶ *La machine matrimoniale ou Marivaux, Ibid.* p.59 « ... la passion calculatrice de l'artiste, cette figure dont la réplique sur la scène est le couple Merlin-Amelin : auteur de la représentation des lois de la représentation qui sont aussi les lois de l'hospitalité. »

⁸⁷ *Les acterurs de bonne foi, Ibid.* Sc. 8

En el impromptu de Merlin los personajes debían convertirse en actores y era la modificación del pacto escénico la que los convertía en actores de buena fe, es decir actores que han equivocado su escena, que no están representando aquello que creen. En la comedia de Mme Hamelin es la escena en su conjunto, todo el aparato de la representación, la que se construye alrededor de una Mme Argante inmóvil, cuya intervención no es “llamada a escena” y que por lo tanto se convierte en el centro inerte de un nuevo teatro que Mme Hamelin construye con una mentira.

*« Il sera curieux de la voir monter sur le théâtre, quand à moi je ne suis bonne qu'à me tenir dans ma loge. »*⁸⁸

La representación de Mme de Hamelin va describir por lo tanto, al menos éstos son los planes de su autora, un arco entre dos posiciones estáticas; entre la inmovilidad de Mme de Argante, víctima de la manipulación y la inmovilidad de la directora de escena que se otorga el derecho de ser su única espectadora, alcanzando una posición en la que abandona la escena para convertirse en su público. De nuevo la dinámica escénica de Marivaux pone en cuestión la estructura vertical de iteración de la puesta en abismo que termina en la posición trascendente del público o el espectador como instancia estable y exterior de recepción del significado. La efectividad del poder escénico de Mme Hamelin va a medirse en su capacidad para introducir una asimetría radical entre ella y Mme Argante que termina poniendo en cuestión la unidad del espacio que comparten. La posición de público no trasciende la escena sino que forma parte de sus posibilidades dinámicas, una posibilidad extrema que pone en cuestión, como veremos, su unidad.

La noción de ‘Monopolio escénico’.

En su juego, Merlin y Colette distorsionaban irónicamente el pacto escénico, para dar cuenta cómicamente de su ineficacia. La venganza de Mme Hamelin supone al contrario la reducción de Mme Argante a la condición de material escénico. En el teatro que está siendo construido a su alrededor, la víctima sólo cumple función de atrezzo. Y pese a la aparente ligereza de su discurso Marivaux está inaugurando un tipo de violencia específicamente ligado a la noción de representación.

*« Je vais **feindre** d'être si rebutée ... je **paraîtrai** renoncer au mariage... »*⁸⁹

La representación se inaugura introduciendo o habilitando un espacio entre sujeto y objeto, que tanto en los labios de Mme Hamelin como en la historia de la filosofía se significa como ‘**apariencia**’. La finta y la apariencia, que son el trabajo propio del sujeto (como en la vulgata filosófica la verdad como *adecuatio* es la asignación adecuada de un

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

significado a un contenido sensible, a una apariencia determinada) son, sobre la escena, el dominio específico de su acción, en este caso la venganza de Mme Hamelin. La amonestación de Merlin a sus actores de buena fe cuando no podían “separar los ojos de los objetos”, sirve doblemente para Mme Argante que va a convertirse en objeto para los ojos de los demás. Esta última puesta en escena nos llevará en última instancia hasta el castillo Sadiano: el orden de la representación convertido en espacio privilegiado de la acción tiende a producir un juego de asimetrías: el dominio de Mme Hamelin de la finta y la apariencia reduce a Mme Argante a ser parte del decorado o del atrezzo del teatro que surge a su alrededor. El dominio de la escena, el control sobre las condiciones especulares del sujeto, tiende al monopolio y sólo es posible en detrimento de los otros sujetos que comparten la escena. La lucha por este monopolio será, como veremos más adelante, el principio motor de uno de los caracteres dieciochescos más relevantes; la libertina y el libertino.

« Mme Hamelin. *Le dégoût que vous avez marqué pour ce petit divertissement qui me flattait, m'a fait faire quelques réflexions. Vous êtes trop sérieuse pour moi...* »⁹⁰

Las escenas que siguen, aquellas en las que toma forma el juego de *Mme Hamelin* con su víctima *Mme Argante*, son crueles. Los comentadores, que a menudo consideran *Los actores de buena fe* como una obra testamentaria de Marivaux (la última en ser publicada por su autor) suelen proponer una lectura ética de ellas. Se trataría de la venganza del Teatro y su Dramaturgo, sobre la rigidez moral que los somete a la marginalidad (una interpretación que se formula, por cierto, casi en los mismos términos para la *Illusion Comique* de Corneille). Pero desde el punto de vista de las condiciones especulares del sujeto esta crueldad es inherente al orden de la representación y la asimetría que surge entre la interpretación y el significado y el material sensible sobre el que la representación se construye.

Mme Argante va “a subir el tono” de su involuntario personaje. Se defiende con brío contra la manipulación “*fortement*” (sc.10), “*fachée*” (sc.13) según las didascalias de Marivaux y, curiosamente – y en cierto modo correctamente –, lo hace poniendo en duda la realidad de la escena que esta representando:

« Madame Argante. *Mais en vérité, tout ceci n'est qu'un rêve* »

Madame Hamelin. *Nous sommes tous bien éveillés, je pense.*

Madame Argante. *Mais, tant pis, Madame, tant pis ! Il n'y a qu'un rêve qui puisse rendre ceci pardonnable, absolument qu'un rêve, que la représentation de votre misérable comédie va dissiper. Allons vite, qu'on s'y prépare ! On dit que la pièce est un impromptu ; je veux y*

⁹⁰ *Ibid.* Sc. 10

*jouer moi-même ; qu'on tâche de m'y ménager un rôle ; jouons-y tous, et vous aussi, ma fille. »*⁹¹

Pero es en la forma misma de su puesta en cuestión donde Mme Argante pierde su lucha especular. Su protesta “todo esto es un sueño” es (casi una cita) barroca. La realidad problemática debe bascular por entero en el espacio del sueño. Su capacidad crítica se inscribe en un sistema de linearidad como el que ya hemos analizado que, lejos de reflejar el estatus problemático de toda representación, lo fija definitivamente en una “verdadera(mente falsa)” reflexión sobre la falsedad y la apariencia. En la que “el sueño” nunca es una puesta en cuestión de la estructura de la verdad, sino el margen no problemático de su acotación, la definición de su espacio de significación. Debe tratarse de un sueño, porque sólo un sueño es “justificación para esta afrenta”. Mme Argante inscribe la oposición realidad / sueño en los términos unidireccionales de una degradación en el orden de la verdad y por lo tanto del valor moral de lo que en cada espacio es descrito. El sueño - y la comedia -, el orden de la “representación” y el artificio, son identificados por la muy barroca Mme Argante, como un espacio subalterno cuya eficacia se “disipa” gracias al etiquetado convencional y la ritualización de la “comedia”, las muecas de sus actores y sus ridículos disfraces, es decir la identificación de una escena para designar, por su propia y absurda irrealdad, la indubitable realidad de la vigilia o la noble “seriedad” que dignifican el “carácter” y “la edad” de Mme Argante.

Pero Mme Hamelin nos recuerda que “seguimos bien despiertos”. Cuando durante la última escena Mme Argante intenta huir, abandonar físicamente la escena de la comedia de la que está siendo víctima, *Mme Hamelin* se lo impedirá mediante una didascalia de Marivaux “*l’empêchant*”. Mme Argante no puede abandonar la obra de Mme Hamelin, como no puede abandonar la obra de Marivaux, porque en este momento no existe un espacio que trascienda el orden de la representación, no existe significado fuera de la “ilusión cómica”. Sólo existe la posición monopolística, el palco de Mme Hamelin, que culmina su capacidad de dominio, es decir, ser la única autora de la pieza.

« ... *Ne suis je pas chez moi?* »⁹²

El teatro de Mme Hamelin ha enajenado a Mme Argante de su propio espacio (el palacio símbolo de su “dignidad”). Pero en la medida que este desposeimiento acontece invistiendo este espacio de un valor escénico, reinterpretando su significado, ésta no puede abandonarlo. La representación tiene lugar “en su propia casa”, y utiliza el material de su vigilia y de su dignidad.

« *Vous resterez, ... le contrat ne saurait se passer de vous* »⁹³

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.* Sc. 13

⁹³ *Ibid.*

En el momento más tenso de la última escena este intento de huida es abortado por el exhorto de Mme de Hamelin : “*Vous resterez...*” seguido por la mención ambigua al “contrato” de boda, en el que la víctima y el verdugo se refieren a dos documentos diferentes, y que para el público (sobre la platea, pero también sobre las tablas, es decir tanto en el teatro de Marivaux como en el de Mme Hamelin) posee el valor de denotar, de esta forma, la singular ceguera de la víctima y de cerrar el engaño llevando al primer plano su mecanismo fundamental, la disimetría que la puesta en escena ha introducido entre las capacidades interpretativas de los personajes, y nos da de este modo una de las claves fundamentales de la dinámica escénica del sujeto: **la lucha escénica alrededor de la representación es una lucha por el monopolio interpretativo, es decir, por el dominio del significado.**

« ... *signons donc vous êtes toutes deux de méchantes personnes* »

Una vez caídas las mascararas, desmantelado el teatro de Mme Hamelin y niveladas de nuevo las estancias de la representación, las señoras firmarán, entre iguales, su contrato, y la obra, como todo el teatro de Marivaux, tal y como explicaba Michel Deguy, acabará en casamiento. Pero no se trata por ello ni de un final feliz, ni de la solución de las contradicciones que han sido puestas en escena. El castigo que ha sufrido Mme Argante no será resarcido y los insultos quedarán sin respuesta⁹⁴. Finalmente los impromptu de Merlin y Mme Hamelin han desvelado una verdad amarga: los contratos se firman entre “personas malvadas” « *Qui l'aurait cru ? Il n'y a plus qu'à rire* ».

*

La lucha escénica alrededor de la representación es una lucha por el monopolio interpretativo, es decir, por el dominio del significado. Sólo esta lucha determina los límites de la escena, el espacio del teatro.

⁹⁴ « Araminte, à Madame Argante. – Vous ne m'aimerez jamais tant que vous m'avez haïe ; mais mes quarante ans me restent sur le cœur ; je n'en ai pourtant que trente-neuf et demi.

Madame Argante. – Je vous en aurais donné cent dans ma colère ; et je vous conseille de vous plaindre, après la scène que je viens de vous donner ! » *Ibid.* Sc. 13

*Dell'Arte Representativa*⁹⁵

De Diderot a « Diderot » el arte de la representación depende paradójicamente de su inestabilidad, una vis comica que modifica la interlocución del sujeto. La representación es también presentación de sí misma.

« Ces plaisirs (...) ne sont que des songes, mais il en est dont **l'illusion** est pour nous un **bonheur réel** »⁹⁶. Crébillon (1730).

« Le grand point sur la Scène (...) est de **faire illusion** aux Spectateurs et de leur persuader autant que l'on peut, que la tragédie n'est point **une fiction** »⁹⁷. Luigi Riccoboni (1740)

« ... cette **douce illusion**, qui place le Spectateur à coté du personnage, qui le met de moitié dans ses projets ; que cette **erreur profonde** dans la quelle le Spectateur se prolonge, s'oublie et se perd, qu'il est si content d'éprouver (...) Osons dire que ce grand effet n'est jamais produit que par l'imitation simple & parfaitement vraie de la nature ... »⁹⁸. de Rochemont (1754)

« C'est lorsque les acteurs sont **épuisés** de la fatigue de ces répétitions multipliés, ce que nous appelons **blasés**. De cet instant les progrès sont surprenants (...) **le souverain et ses sujets jouissent du plus grand plaisir** qu'on puisse recevoir de **l'illusion du théâtre** ». ⁹⁹. Diderot (1770)

⁹⁵ « Dell'Arte representativa capitoli di LUIGI RICCOBONI Londra 1728. » In *Catalogue des Livres imprimés de la bibliothèque du ROY*. Imprimerie Royale, Paris, 1750

⁹⁶ Crébillon, Claude-Prosper Jolyot de fils ; *Le Sylphe ou Songe de Madame de R****. Écrit par elle-même à Madame de S*** (1730) in *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, t1. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2000

⁹⁷ Luigi Riccoboni ; *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe avec les pensées sur la déclamation*, Amsterdam, 1760 p.266

⁹⁸ de Rochemont, *Réflexions d'un patriote sur l'opéra françois et sur l'opéra italien qui présentent la parallèle du goût des deux nations dans les beaux arts* (1754) Citado por M. Hobson ; *l'Art et son objet*, Honoré Champion, Paris, 2007 p.139

⁹⁹ Diderot, *Paradoxe sur le comédien précédé de Observations sur une brochure intitulée : Garrick ou les acteurs anglais* (1770). Hermann, 1996, p.92

La “ilusión teatral” es sinónimo de placer. La expresión designa entre el diecisiete y el dieciocho lo propiamente escénico del placer, lo propiamente placentero de la escena. Para *Luigi Riccoboni* el famosísimo *Lélio* - actor estrella, director y escenógrafo del *Teatro de los Italianos* - la ilusión es “la gran dificultad escénica” y reside en la capacidad de la ficción representada de disimular su naturaleza ficticia. Esta definición podría servir de canon. El clasicismo había construido alrededor de la noción de ‘ilusión’ toda su teoría del objeto de arte¹⁰⁰. La ilusión es el correlato subjetivo de la representación, el concepto normativo de su eficacia y – dando lugar a una paradoja bien conocida – la primera expectativa de su público. ¿Es real un “engaño” que se ejerce sobre un público que desea y espera ser engañado? La breve cita de un jovencísimo Crebillon extraída de *Le Sylphe*, ilustra la solución más eficaz para resolver esta paradoja heredada de la escena clásica y modifica notablemente el paradigma de su interpretación. La ilusión no designa una creencia del espectador sino el momento en el que el falso engaño, cuando es realizado según las convenciones de la escena y por lo tanto según las expectativas de su público, produce un placer real. La ilusión no substituye mentirosamente a la realidad, no es un φαντάσμα¹⁰¹, sino aquello que permite transformar los “placeres que no son más que sueños” en una “felicidad real”. La ilusión concede una plusvalía a la ficción escénica, le otorga la capacidad para producir un placer verdadero.

Una generación mas tarde, al redactar la *Paradoja sobre el Comediante*, Diderot puede todavía dar por supuesta la doble causalidad, efectiva y final, entre la ilusión y el placer de su publico "el soberano y sus súbditos" que encarna en el inicio del diálogo la figura institucionalizada del espectador y enfrenta al lector de Diderot con un teatro versallesco que aparentemente debería quedar ya muy lejos del teatro parisino y burgués al que el propio Diderot pertenece y al que los dos interlocutores de su diálogo intentarán acudir al finalizar la *Paradoja*. El espacio de su relato, como el del teatro de su tiempo, queda así indeterminado entre las rupturas de su siglo y el peso institucional del clasicismo. Pero esta distancia, entre Versailles y la *Place Royale* nos permite medir la amplitud de la tarea a la que se enfrenta. La ilusión y su eficacia normativa son a la vez la letra del pacto escénico y la fuente del placer estético. Constituyen la convención teatral más explícita pero deberían ser capaces, al mismo tiempo, de fundar el interés de su público, la realidad, diría Crebillon de su placer. La ilusión, su pertenencia nunca puesta en duda a la *mimesis*, había situado a la reflexión sobre la representación frente a unas dificultades teóricas a las que el clasicismo nunca había sabido o querido escapar; la paradoja escénica en el punto límite pero teóricamente inevitable en el que el engaño alcanzaría al

¹⁰⁰ La reflexión sobre la importancia del paradigma de la ilusión y su entrada problemática en el dieciocho francés pertenece a M. Hobson ; *l'Art et son objet*, Honoré Champion, 2007, Paris

¹⁰¹ ψευδῶν λέγων ἢ δόξης, εἴτε εἰδῶλων εἴτε εἰκόνων εἴτε μιμημάτων εἴτε φαντασμάτων...

“... los discursos o las opiniones falsas, sobre los simulacros, las apariencias, las imitaciones y las fantasías ...” Platón, *Sofista*, 241e

espectador y éste perdería en ese mismo instante conciencia de presenciar una obra de arte¹⁰² convirtiendo el placer estético en una experiencia contradictoria.

¿Pero, es posible pensar la representación sin la ilusión? ¿Qué teoría de la verdad podría fundar la relación entre la escena y el palco, entre la obra y su espectador más allá del simulacro? ¿Y cuál sería la estancia del sujeto fuera del ejercicio del juicio sobre la verdad y la falsedad de una representación en el orden de la mimesis?

Las implicaciones de esta modificación de la teoría del placer teatral la situarían en una zona de ruptura fundamental, una verdadera modificación en la *episteme* del siglo XVIII - si tomamos prestado el término de Foucault - agazapada en lo que parecería un texto anecdótico, un ejercicio polémico de Diderot.

En la breve cita extraída del inicio de la *Paradoja* : "*C'est lorsque les acteurs sont épuisés...*" con la que hemos abierto el capítulo, podemos detectar inmediatamente una modificación en el vocabulario. Éste abandona el horizonte de la ilusión y la efectividad de la representación parece determinada por una relación entre variables, una suerte de equilibrio energético entre el actor y su público. El "hartazgo" de los actores, su "extenuación" coinciden, en la platea, con "el mayor de los placeres". Una correspondencia que se presenta a la vez como una condición de posibilidad en el orden representativo - "cuando los actores están agotados", "*épuisés*", consumidos y exhaustos, el soberano y sus subditos gozan - y como una causa eficiente que describe una dinámica real que puede condensarse en una de las formulaciones posibles de la paradoja de Diderot: para afectar la sensibilidad del espectador el actor debe carecer de ella.

Los actores de buena fe - nos mostraba Marivaux - eran aquellos que ignoraban serlo. Aquellos que carecían del control sobre su actividad y de la capacidad de decidir del significado del juego escénico. Marivaux nos enseñaba que el conflicto por este dominio escénico era estructuralmente inevitable porque la posición de quien ostenta el juicio tendía al monopolio.

El límite entre la sensibilidad y la insensibilidad del comediante diderotiano, entre la eficacia e ineficacia de su juego, su capacidad para modificar la representación de su público; ¿coincide con el que media entre la mala y la buena fe del personaje actor de Marivaux? ¿Es la paradoja del comediante, la relación entre la indiferencia del actor y la afectación de su público, el fundamento de la crueldad del teatro de Mme Hamelin? ¿Qué nos dice sobre la naturaleza del sujeto que la eficacia de su acción dependa de su dominio en el espacio de la representación?

¹⁰² Edmundo Morim De Carvalho ; *Le Paradoxe sur le comédien ou la comédie de l'imitation*. Diderot, Juvet, Brecht, Lacoue-Labarthe, Valéry. *Variations sur le paradoxe 2 Volume I*, L'Harmattan, 2007, p.15

La puesta en abismo de una reflexión

La redacción de la *Paradoja sobre el Comediante* se extiende en una larga serie de versiones desde el otoño de 1769, hasta 1783. La primera de ellas, que formará parte de la correspondencia literaria de Grimm, recibe el largo título de: *Observations sur un brochure intitulée Garrick, ou les Acteurs anglais. Ouvrage contenant des réflexions sur l'art dramatique, sur l'art de la représentation et le jeu des acteurs : Avec des notes historiques et critiques sur les différents théâtres de Londres et de Paris. Traduit de l'Anglais.*¹⁰³

El panfleto al que refiere el título existió realmente y posee una enrevesada historia; se trata de la traducción al francés por el actor Antonio Sticotti de un texto inglés, versión a su vez de un primer texto en francés de 1750 por Rémond Sainte-Albine¹⁰⁴. Aunque esta primera versión contiene ya los argumentos fundamentales de la *Paradoja*, se presenta como un largo comentario, un discurso disertante sin la forma del diálogo.

Diderot ha demostrado por lo tanto un interés continuado en precisar la voz que dirige su reflexión sobre la “representación y el juego de los actores”. Y este interés ha quedado inscrito en la historia editorial del texto con la modificación de la forma disertante – en su primera publicación – en un aparente diálogo que no encontrará una versión definitiva hasta su edición póstuma en 1830. La puesta en escena del diálogo coincide en cierto modo con el objeto de su discurso y con la historia de su génesis: la inestabilidad y la modificación del sujeto de su emisión.

Esta pregunta ¿Quién enuncia la paradoja? - quién es su emisor, qué voz-personaje debe emitirla - había servido a Philippe Lacoue-Labarthe como punto de partida de su lectura de la *Paradoja* en su ensayo *Le Paradoxe et la mimésis*¹⁰⁵ que se abría con estas cuatro interrogaciones:

« Qui énonce le paradoxe?

Qui, en général, énonce, peut énoncer un Paradoxe ? Quel est le sujet d'un paradoxe ?

¹⁰³ *Correspondance littéraire, philosophique et critique, adressée à un Souverain d'Allemagne ; depuis 1770 jusqu'en 1782, Par le Baron de Grimm et par Diderot. T1 Octobre 1770* F. Buisson, Paris, 1812, p. 281

Grimm introduce el comentario de Diderot con ironía:

« Il a paru l'année dernière une mauvaise brochure qui a fait si peu de sensation que je n'en ai pas pu savoir l'auteur : cependant elle vient d'être réimprimée (...) Elle est tombée entre les mains de M Diderot et comme les plus mauvaises drogues peuvent donner lieu à d'excellentes réflexions je ne veux pas supprimer ce qu'il a jeté sur le papier à cette occasion. » Ibid.

¹⁰⁴ Laurent Versini ; *Diderot Oeuvres T. IV*, Robert Laffont 1996

¹⁰⁵ Philippe Lacoue-Labarthe ; *Le Paradoxe et la mimésis*, in *Poétique* #43, Seuil, Paris, 1980

Mais qui aussi bien, puisque le mot aura fait titre, qui dans ce texte qu'on attribue à Diderot dans le paradoxe sur le comédien énonce le paradoxe ? »¹⁰⁶

Ya no existen dudas sobre la "atribución" del texto a Diderot y la primera pregunta "¿Quién enuncia la Paradoja?" se instala inmediatamente en el espacio de emisión que genera el diálogo. Diderot es autor de la *Paradoja*, pero es posiblemente su personaje principal y ambos, si distinguirlos tiene sentido, son candidatos a la emisión de la paradoja sobre el comediante. La siguiente pregunta repite el pronombre interrogativo *Qui*, que en francés no se distingue del enunciativo y *Qui* 'quien' que aparece en la segunda interrogación podría referirse a la vez a quien responde al *Quién* de la primera pregunta o ser un *Qui*, todavía indiferenciado que cae sobre ambas interrogaciones. ¿Se trata de una única interrogación, quién enuncia la paradoja? o se trata al contrario de saber cómo es posible que un enunciante pueda – sin por ello renunciar a cualquier enunciado – caer en la paradoja?

La ambigüedad de esta pregunta es recogida en la siguiente "¿Cuál es el sujeto de la paradoja?" La palabra *sujet* puede, como en castellano ser interpretada en la frase de Lacoue-Labarthe según las dos acepciones más comunes, *quién o qué* es el sujeto emisor de la paradoja (la primera pregunta) o *cuál* es su contenido, lo paradójico de la paradoja cuando esta es emitida. Pero en esta última acepción la fórmula posee de nuevo un margen de ambigüedad, porque la paradoja a la que se refiere la tercera pregunta no es la paradoja de Diderot sino *lo* paradójico en general que, sugeriría más tarde Lacoue-Labarthe, refiere siempre a algo idéntico, a la propia identidad inalcanzable que constituye la representación. El *cuál* de la paradoja remite a la posibilidad de la mimesis, a su estructura irresoluble. La paradoja del cómico es la paradoja del "gran imitador".

Lacoue-Labarthe nos proponía un juego de espejos. Su ensayo fue reeditado para formar parte de *Typographies*, una reflexión ambiciosa sobre el "Sujeto" y la "Mimesis". Pero las preguntas no sólo entraban en resonancia consigo mismas o con su propio discurso. Su ejercicio se inscribía con eficacia en el desplazamiento significativo de la puesta en escena de la *Paradoja del Comediante*, de su puesta en diálogo y de una forma apenas insinuada, en la historia de la interpretación crítica de la *Paradoja*, de su dificultad, de su renuencia a una lectura sistematizadora.

Puesto que "la paradoja sirve de título" del dialogo de Diderot, del ensayo de Lacoue-Labarthe, pero también del comentario de Yvon Bélaival "*L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*" (1950) y de la respuesta a éste por Marian Hobson – "*Le Paradoxe sur le comédien est un paradoxe*" en 1975 en la revista *Poétique* que también publicará el ensayo de Lacoue-Labarthe en 1980 – y puesto que desde la paradoja no podemos saber quién es su último responsable, Diderot que firma el manuscrito, o "*Diderot*" que aparece en él como uno de sus personajes, el juego del ensayo no se limitaba al gesto formal de

¹⁰⁶ Philippe Lacoue-Labarthe ; *Le Paradoxe et la mimésis*, in *L'imitation des modernes : Typographies 2* Galilé, Paris, 1986 p. 15

enfrentar a la mimesis del actor con su propio reflejo, se alimentaba de la entrada en abismo de la reflexión sobre la representación, del desplazamiento mimético de Diderot a “Diderot” que adquiría la densidad creciente de un palimpsesto¹⁰⁷.

El ensayo de Lacoue-Labarthe no mencionaba esta versión del texto, aquella en la que, al menos en la forma disertante, el *quien* de la autoría y el *quién* de la paradoja coincidían inmediatamente. Sólo lo consideraba tras su transformación en obra de ficción en la que no faltan indicaciones sobre los desplazamientos de los personajes, sus gestos, las dinámicas espaciales que surgen entre ellos, hasta que al final, cuando los dos personajes han intentado ir al teatro para poner a prueba la tesis de la paradoja, interviene un nuevo *quién* : el narrador que modifica de nuevo el conjunto del diálogo y lo convierte en una transcripción narrativa, es decir una *nouvelle*, un cuento:

« Nos deux interlocuteurs allèrent au spectacle, mais n'y trouvant plus de place ils se rabattirent aux Tuileries. Ils se promènèrent quelque temps en silence. Ils semblaient avoir oublié qu'ils étaient ensemble, et chacun s'entretenait avec lui-même comme s'il eût été seul, l'un à haute voix, l'autre à voix si basse qu'on ne l'entendait pas, laissant seulement échapper par intervalles des mots isolés, mais distincts, desquels il était facile de conjecturer qu'il ne se tenait pas pour battu. Les idées de l'homme au paradoxe sont les seules dont je puisse rendre compte, et les voici aussi décousues qu'elles doivent le paraître lorsqu'on supprime d'un soliloque les intermédiaires qui servent de liaison. Il disait... »¹⁰⁸

La aparición de un narrador, que nada hacía suponer en el inicio del texto, complica de nuevo el orden iterativo. Si tomamos como punto de partida el primer ensayo sobre Garrick, asistimos a un movimiento reiterado de descomposición de la unidad de la voz que pertenece como hemos visto a la historia editorial del texto pero también a la inconsistencia que, según Lacoue-Labarthe, habitaba su forma definitiva. La entrada en abismo del propio Diderot – que es en distintos momentos el autor, el narrador, el personaje y la voz disertante – coincide con la inestable dinámica de la *Paradoja* que parece querer evitar fijar la estructura de sus propias voces.

El gesto mimético de Lacoue-Labarthe se amoldaba a esta multiplicidad del *Quien* de la autoría :

« L'auteur – Diderot – occupe donc simultanément (je veux dire : dans le même texte) deux places. Et deux places incompatibles. qui énonce la paradoxe (est) à la fois exclu et inclus ... dedans et dehors (...) Qui énonce le paradoxe ... (est) à la fois exclu et inclus »¹⁰⁹

¹⁰⁷ La primera edición crítica moderna de la paradoja es de 1969, en ella aparecen tanto la versión de la correspondencia como los dos manuscritos Naígeon y San Petesburgo que sobre los que se funda la edición dialogada. Cf. *Diderot Paradoxe sur le comédien édition critique avec introduction, notes et Fac-Simile par Ernest Dupuy Slatkin*, Genève, 1969

¹⁰⁸ Diderot, 1770, *Paradoxe sur le comédien précédé de Observations sur une brochure intitulée : Garrick ou les acteurs anglais*. Hermann, Paris, 1996 p. 101

¹⁰⁹ Philippe Lacoue-Labarthe, *L'imitation de modernes : typographies 2*, Galilé, Paris, 1986 pp. 17&18

Diderot fundamenta y garantiza (*assure*) el enunciado, al que queda sin embargo sometido en el interior en su texto, convertido en un personaje sujeto a la narración. Esta nueva paradoja del enunciado permitía a Lacoue-Labarthe formular la siguiente pregunta:

« *Est-ce que .. L'énonciation d'un paradoxe n'engagerai pas ... un paradoxe de l'énonciation ?* »¹¹⁰

que jugaba con un quiasmo entre la “paradoja” y su “enunciación” y convertía a la primera en la forma y en el objeto de su interrogación. ¿Qué es entonces una paradoja?

¿Qué Paradoja?

O al menos: ¿qué puede significar una paradoja para “Diderot” personaje de Diderot? La cuarta edición del diccionario de la academia (1762), la más cercana a la fecha de la primera redacción sólo propone una acepción; una paradoja es una proposición defendida en contra del sentido común “*proposition soutenue contre l'opinion commune*”. Esta definición, que sigue de cerca la etimología de la palabra, parece asociarla no tanto a un enunciado como a la defensa que de éste alguien realiza: no existirían proposiciones paradójicas sino defensas paradójicas de proposiciones absurdas o falsas. La definición histórica que proponía Lacoue-Labarthe en su ensayo – la más usual al introducir el texto de Diderot – era la de d’Alembert para el artículo *Paradoxe* de la Enciclopedia:

« *C'est une proposition absurde en apparence, à cause qu'elle est contraire aux idées reçues, et qui, néanmoins est vraie au fond, ou du moins peut recevoir un air de vérité* »¹¹¹

Aquí, la paradoja podría pertenecer tanto a la proposición: una contradicción entre el valor de verdad de su apariencia y de su fondo; como al sujeto que la emite o al menos a las condiciones de su emisión: una proposición falsa que *alguien* quiere hacer pasar por verdadera. En ambos casos la dinámica de la paradoja se estructura alrededor de la oposición fondo / apariencia.

El sentido moderno del término paradoja, es decir, el de proposición aparentemente contradictoria, corresponde, en la retórica clásica, al *oxymoron*. En la *Encyclopédie Méthodique*, la reedición de la Enciclopedia organizada temáticamente y editada por Charles-Joseph Panckoucke a partir de 1782, Jean François Marmontel, encargado de la redacción del tomo de literatura y gramática, remite en *Oxymoron* a un extraño neologismo *Paradoxisme* que coincide con su sentido actual : “*Figure de pensée par combinaison, qui consiste à réunir sur un même sujet des attributs, qui au premier coup*

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.* p.19

d'oeil paroissent inconciliables & contradictoires”¹¹². Para recordar, inmediatamente después, el origen etimológico del primer término oxymoron de *oxùs* desatado, y *môria* locura...¹¹³

La acepción del término ha sido objeto de discusión. El propio Lacoue-Labarthe jugaba brevemente con esto cuando mencionaba indirectamente la obra de Yvon Bélaïval “*L’Esthétique sans Paradoxe de Diderot*”, que tendía, en cierto modo, a simplificar la paradoja de Diderot atendiendo simplemente al escándalo polémico de su tesis, diseñada sólo para contrariar las expectativas del público del teatro clásico francés. Una interpretación que contradecían tanto la complejidad del diálogo y de su emisión de voces, como la manifiesta dificultad que su interpretación ha supuesto para sus lectores modernos.

En su ensayo, Lacoue-Labarthe ampliaba el alcance del término refiriéndose a su uso por Diderot, tal como “el comentario clásico” lo habría establecido, citando en dos ocasiones el Sueño de D’Alembert: “*Il n’est pas possible d’être plus profond et plus fou*” y “*Cela est de la plus haute extravagance, et tout à la fois de la philosophie la plus profonde*”¹¹⁴. La paradoja, o el modo paradójico, sería aquel que resulta del ejercicio extravagante y profundo de la filosofía: lo que el autor denominaba el pasaje al extremo o la “hiperbólica”, que en Diderot forma parte de la puesta en escena de la filosofía o si se quiere de la tipología de un personaje bien conocido: ‘el filósofo’.

En esta breve superposición de la *Paradoja* y su lectura por Lacoue-Labarthe topamos rápidamente con las siguientes acepciones del término

Paradoja:

- es una proposición defendida contra el sentido común (*Dictionnaire de l’académie*)¹¹⁵
- es una proposición hiperbólica (Diderot según el comentario clásico, según Lacoue-Labarthe & etimología de oxymorón)
- es una proposición con un valor de verdad inconsistente entre la forma y el fondo (enciclopedia)
- es un quiasmo simétrico

¹¹² Françoise Douay-Soublin *Le Paradoxe en Linguistique et Littérature*, Droz, Genève, 1996

¹¹³ Una breve historia de la paradoja : Françoise Douay-Soublin *Le Paradoxe et son cortège: de l’Encyclopédie à l’Encyclopédie Méthodique* in *Le Paradoxe en linguistique et en littérature* Droz, Genève, 1996

¹¹⁴ Lacoue-Labarthe, 1986, *Ibid.* p. 20

¹¹⁵ La tesis de la insensibilidad del artista ya había sido propuesta por François Riccoboni en el *Art du théâtre* (1750) enfrentándose a la tesis de la sensibilidad defendida por Raimond de Sainte Albine en *Le Comédien* (1747). Cuando Diderot escribe su *Paradoja*, la tesis del Primero - si ésta se limita a indicar la insensibilidad del comediante - ya había dejado de ser en cierto modo “paradoxal”. Cf. Marian Hobson *Le Paradoxe sur le comédien est un paradoxe*.

La última de ellas, servía a Lacoue-Labarthe para dar forma paradójica a su propia interrogación de la paradoja. « *Est-ce que... L'énonciation d'un paradoxe n'engagerai pas ... un paradoxe de l'énonciation ?* ». Pero no era mencionada explícitamente por él ni utilizada directamente como herramienta de análisis.¹¹⁶ Sin embargo, esta estructura de quiasmo o de espejos enfrentados surge como un centro de gravitación en el texto de Diderot. Esta es la primera formulación de la paradoja del cómico:

« LE PREMIER

*... les qualités premières d'un grand **comédien**. Moi, je lui veux beaucoup de jugement ; il me faut dans cet homme un **spectateur** froid et tranquille ; j'en exige, par conséquent, de la pénétration et nulle sensibilité, l'art de tout imiter, ou, ce qui revient au même, une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles (...)*

LE SECOND

Nulle sensibilité ! »¹¹⁷

La opinión del “*Primero*” provoca la sorpresa de su interlocutor: ¡Ninguna sensibilidad! Pero sostener que el gran actor carece de sensibilidad, no entraña en sí contradicción alguna y sólo constituye una paradoja en el sentido del diccionario de la Academia, es decir, en la medida que choca con las opiniones corrientes sobre las cualidades del actor o las creencias que sobre éstas posea el segundo interlocutor. La paradoja surge del diálogo entre ambos, de su desacuerdo, y quedaría invalidada si durante su disputa uno de los interlocutores lograra el asentimiento de su contrario.

Pero ésta, por ser la más evidente, no es la única paradoja que enuncia el primer personaje. Existe otra, presente de forma inmediata en su discurso, una contradicción formal que se construye en los términos que describen la oposición escénica fundamental: la cualidad principal del **actor** es ser un **espectador**.

La primera exposición de la paradoja del cómico es por lo tanto doble: existe una paradoja de la sensibilidad que depende de la dinámica entre los dos interlocutores del diálogo (su escenografía). Existe una paradoja de las funciones escénicas que depende de

¹¹⁶ Marian Hobson en *Le Paradoxe* sí encuadraba su reflexión sobre la paradoja en Diderot en el marco de su acepción técnica moderna: un juego simétrico de contrarios fruto de un proceso de iteración auto referencial (dos espejos enfrentados). Es decir, tal como puede ser descrita después del descubrimiento de la paradoja de Russel, cuando una clase (un conjunto de elementos) es generada para entrar en contradicción con su propia definición. Una paradoja que es susceptible de ser resuelta describiendo un nivel superior de interpretación o introduciendo un metalenguaje que norme las condiciones de constitución del lenguaje. Un gesto que de forma irónica está presente en el tropo de Lacoue-Labarthe cuando debe concluir paradójicamente su reflexión sobre la paradoja y una limitación metalingüística contra la que el libertino sabrá defenderse *avant la lettre*.

¹¹⁷ Diderot, 1770. *Ibid.* p. 28

la diferencia entre el espectador y el comediante, es decir, de la oposición fundamental en el orden representativo entre el sujeto de la representación y su objeto, entre la platea y la escena.

En ambos casos la paradoja (del Comediante), queda circunscrita por el espacio escénico, se trata de una paradoja *sobre* la representación, ésta es su objeto, pero sobre todo de una paradoja que acontece *en* la representación, acotada por el espacio representativo como su condición de posibilidad.

Mimesis y representación.

Inmediatamente después de formular la paradoja, como si previera la sorpresa de su interlocutor, el interlocutor “*Primero*” había iniciado la argumentación para justificar su tesis:

*« S'il était sensible, il lui serait impossible de jouer dix fois de suite le même rôle avec la même chaleur et le même succès : très chaud à la première **représentation**, il serait épuisé et froid comme le marbre à la troisième ; au lieu **qu'imitateur réfléchi de la nature, en entrant la première fois sur la scène, il sera imitateur de lui-même à la dixième fois** ; son jeu, loin de s'affaiblir, se fortifiera de toutes les réflexions nouvelles qu'il aura faites ; et vous en serez de plus en plus satisfait. »*¹¹⁸

*« ... Rien ne se passe sur la scène comme en nature »*¹¹⁹

El argumento se construye alrededor de un elemento probatorio que en el diálogo surge aquí por primera vez – la diferencia entre la “primera” y la “décima” representación, su repetición – y se construye por contradicción de las dos hipótesis en juego: Si es sensible / si no es sensible. Ambas son completadas con sus consecuencias produciendo una aparente simetría invertida (un quiasmo). En el primer caso asistimos a una pérdida de “calor”. Una disminución de la energía que se transforma en ganancia en la segunda hipótesis. A lo largo de las representaciones, nos dice Diderot, el juego del actor se “fortalece”. Este dispositivo habría sido suficiente para demostrar la supremacía de aquello que está en juego; la eficacia del actor sin sensibilidad. Basta constatar cómo el juego del actor mejora al repetir su representación. Sin embargo el argumento de Diderot va a introducir otro desplazamiento. La primera hipótesis es presentada retomando los términos de la paradoja: *S'il était sensible...* Sin embargo para presentar al actor que carece de sensibilidad va a introducir una descripción sin negación: “el imitador reflexivo de la naturaleza” que engarza con la primera proposición que describía la relación de la

¹¹⁸ Diderot, 1770, Ibid. p.9 & Diderot 1830 Ibid. p.28 & Flammarion p.127

¹¹⁹ Diderot, 1830, *Paradoxe sur le comédien*. Flammarion, Paris, 1981 p.126

hipótesis con el elemento probatorio. El imitador reflexivo (no sensible) de la naturaleza se transformará en “imitador de sí mismo”.

Para el gran comediante, la representación implica un desplazamiento de su objeto. La estructura mimética convencional, aquella que establece una relación simple entre el objeto y su representación como un sistema de referencia, es substituida en algún momento, durante el proceso de “fortalecimiento” reflexivo, “tras diez representaciones”, por una representación que se convierte en su propio objeto.

“... Nada acontece sobre la escena como en la naturaleza” había anunciado *El primero*, porque sobre la escena el objeto de la representación se ha modificado, la representación del gran comediante no establece una relación transitiva con la naturaleza que queda fuera de ella. Genera, al contrario, un trabajo de elaboración sobre su propio material representativo.

Es interesante volver a la lectura del texto que proponía Lacoue-Labarthe, porque era en este punto donde inscribía la *Paradoja* en el horizonte general de la mimesis. La repetición, la diferencia cualitativa entre “la primera” y “la décima representación” era interpretada exclusivamente como un proceso de perfeccionamiento. La repetición es un mero ensayo (en francés, justamente, *une répétition*), y para Lacoue-Labarthe ésta podía moldearse según la distinción clásica entre la mimesis como imitación y como perfeccionamiento. El primer personaje, escribía, “remite como un eco quizás lejano a la determinación aristotélica de la mimesis”, citando efectivamente a Aritoteles (Física, B 199^a) “... *la technè mène à son terme (épitélei) ce que la phusis est incapable d’œuvrer ; d’autre part elle imite*”¹²⁰. La traducción era de Lacoue-Labarthe.

¿Pero cuál es realmente, en la *Paradoja*, el eco de una mimetología que se inscribe de este modo en la relación entre arte y naturaleza? La paradoja del comediante se inicia allí donde el movimiento mimético puede ser invertido porque “... nada acontece sobre la escena como en la naturaleza”. El imitador de la naturaleza que “tras diez representaciones” se convierte en imitador de sí mismo está en cierto modo produciendo una anti-mimetología, una mimesis invertida. Lacoue-Labarthe ignoraba el giro reflexivo del actor diderotiano cuando éste queda exhausto, cuando ha agotado “todas sus reflexiones” y habilita una suerte de automatización de la mimesis en la que la tensión fundamental no se ejerce entre la naturaleza y la capacidad del arte para completarla, sino alrededor de una concepción paradójica (escandalosa) de la verdad, en la que ésta es el producto de la actividad representativa y no su norma, y sólo posee como objeto el propio proceso repetitivo de la representación.

En cierto modo el ensayo de Lacoue-Labarthe quedaba atrapado por el quiasmo que regía la forma paradójica de su propia pregunta sobre la enunciación de la paradoja – *Est-ce que .. L’énonciation d’un paradoxe n’engagerai pas ... un paradoxe de l’énonciation ?* –

¹²⁰ Lacoue-Labarthe, 1986, *Ibid.* p.24

y la interpretación poética (*epiteleica*) de la representación como mimesis. Una interpretación que remite siempre a la exterioridad de la *fusis*, como material, como un punto de partida. La forma paradójica – en Diderot y en Lacoue-Labarthe – su valor específico en la reflexión sobre la representación, la naturaleza de la forma del quiasmo, depende al contrario de su inevitable vuelta sobre sí, su irreprehensible - y muy teatral - tendencia a la entrada en abismo.

El desinterés por el momento reflexivo del comediante complicaba, o al menos limitaba el alcance, del trabajo demostrativo :

« ... d'un autre côté, et c'est d'une toute autre importante, cela revient en réalité à poser que c'est essentiellement le théâtre – le fait du théâtre ou la théâtralité – qui rend raison de la fonction générale de suppléance dévolue à l'art.

(...)

La *mimésis* théâtrale, autrement dit, donne le **modèle de la mimésis** générale. L'art, en tant qu'il se substitue à la nature en tant qu'il la remplace et mène à terme le procès poétique qui en constitue l'essence, produit toujours un théâtre une représentation. Ce qui veut dire une autre présentation – ou la présentation d'autre chose qui n'était pas encore là, donnée ou présente.

D'où cela se comprend de soi, le rôle privilégié qu'Aristote accordait au théâtre et le rôle exorbitant que Diderot accorde au comédien. »¹²¹

“La mimesis teatral sirve de modelo de la mimesis general”. La interpretación de Lacoue-Labarthe adquiriría aquí un enorme alcance, pero en ella convivían dos lógicas que se excluyen y cuyos respectivos contornos un arte que “lleva a término la naturaleza” tendía a difuminar. ¿Qué significa el “modelo” frente a la “mimesis”? ¿El teatro, modelo de toda mimesis, es otra cosa que la representación como modelo de la representación, como su propio tropo y su propia metáfora? ¿Qué significa que la reflexión de Diderot en la paradoja tome justamente la forma de una crítica de la noción de *modelo* de la representación... que al convertir al teatro en *modelo* de la mimesis no se abandona en ningún momento el ámbito de la paradoja, de la forma en quiasmo de la reflexión inicial sobre la representación? En este punto el paradigma clásico de la *poïesis* como perfeccionamiento de la naturaleza se agota. La representación como metáfora de la representación no es el subproducto de una de sus formas (el teatro) aplicada a la representación en general, sino lo propiamente incontrolable de la representación (su reflexividad) y la forma misma de la paradoja del comediante que se convertiría, en definitiva, en la paradoja de la representación (la representación es representación de su propio ejercicio). Representación en vez de mimesis – donde late entre otros, como un eco no muy lejano, la necesidad de su reproducción y su repetición.

¹²¹ *Ibid.*

Una modificación de la noción de verdad.

En su introducción al *Salon de 1767*¹²², es decir, en el ámbito naciente de la crítica de arte, Diderot ya había tenido que abordar el problema de la representación para dar cuenta, en su laboriosa legitimación de un naturalismo novedoso, de la relación entre la belleza de una representación y la de su objeto. La introducción establecía un diálogo ficticio con un “artista moderno”¹²³ que se ve enfrentado a algo que Diderot nos presenta como un error de juicio común entre su público: la creencia en la imitación de “la bella naturaleza”, es decir de una belleza subsistente que el artista podría trasladar a su lienzo.

« Cependant on n'en parle pas moins chez ce peuple d'imitation de la belle nature ces gens qui parlent sans cesse de l'imitation de la belle nature, croient de bonne foi qu'il y a une belle nature subsistante, qu'elle est, qu'on la voit, quant on veut, et qu'il n'y a qu'à la copier » 241

Diderot denota inmediatamente esta concepción como ingenua. Se trata de la opinión de “ces gens là” el mediocre y gregario público de los salones, pero su argumento va a ser extenso y va a necesitar instaurar una sofisticada teoría de la representación de la belleza en la que se puede reconocer un trabajo conceptual que prepara a la *Paradoja del Cómic* y el desplazamiento en quiasmo de la representación hacia la “representación de la representación”.

En un primer momento, gracias a un movimiento que tiene algo de socrático, Diderot va a llevar la tesis de la representación de la belleza hacia su ruptura aporética:

« Je demanderai donc à cet artiste, si vous aviez choisi pour modèle la plus belle femme que vous connussiez, et que vous eussiez rendu avec le plus grand scrupule tous les charmes de son visage, croiriez vous avoir représenté la beauté ? (...) qu'est-ce qu'un portrait, sinon la représentation d'un être quelconque individuel? »¹²⁴

¿Es el retrato de la “mujer más bella” una representación de la belleza? No, responde Diderot, el retrato es la representación de una entidad individual y por ello, el retrato de cualquier mujer, es antes el retrato de una uña o de un cabello... Diderot corroe el realismo ingenuo del retratista descomponiendo en sus partes la realidad retratada. El proceso puede potencialmente repetirse infinitas veces y Diderot reprocha a su retratista ficticio el estar disimulando la parte más importante de su trabajo:

« Vous avez senti la différence de l'idée générale et de la chose individuelle (...) Vous y avez ajouté ; vous en avez supprimé ; sans quoi vous n'eussiez pas fait une image première, un copie de la vérité, mais un portrait ou une copie de copie, φαντάσματος

¹²² Diderot, 1767, *Le salon de 1767 adressé à mon ami M. Grimm* in *Diderot, Salons*, Gallimard Folio, 2008

¹²³ *Ibid.* p. 240

¹²⁴ *Ibid.* p. 241

οὐκ ἀληθείας¹²⁵ et n'auriez été qu'au troisième rang puisque entre *la vérité et votre ouvrage, il y aurait eu, la vérité* ; ou le prototype, son fantôme subsistant qui vous sert de modèle et la copie que vous de cette ombre mal terminée, de ce fantôme. »¹²⁶

El trabajo de representación implica un proceso de selección, de añadido y de resta que Diderot resume de forma elíptica como la institución de la diferencia entre la “idea general” y la “cosa individual” proceso en el que podemos reconocer inmediatamente la descripción que, en la *Paradoja*, el primer interlocutor va a proporcionar del trabajo del actor; el proceso de desgaste, de usura y de repetición que sobre un material ya existente conduce al actor a la constitución de un “modelo”.

Pero lo que en la paradoja permanecerá en una radical indiferencia ontológica – ¿cual es el estatus del “modelo” ideal que de su personaje produce *la Clairon* en sus repeticiones silenciosas? – en este pasaje de los salones se inscribe en una argumentación que se organiza alrededor de una cita de Platón (República 598b) que, expurgada de todo contexto, es la presentación somera de la oposición entre la ilusión – el espectro de la apariencia (φαντάσματος) – y la verdad, los términos clásicos de una jerarquía ontológica de la mimesis.

La frase de Diderot se construye como una disyuntiva en condicional:

O bien el retratista aprecia la diferencia (*vous avez senti la différence*) entre la “idea general” y la “cosa individual”. En este caso el producto de su trabajo sería una “imagen primera” de la verdad. La imagen primera, por lo tanto, no es ‘la verdad’ sino su representación “*une copie de la vérité*”. Existe una imagen primera, una suerte de fuente especular a la que sigue una filiación de imágenes verdaderas, pero la verdad en sí misma precede y queda fuera del orden especular de la representación.

O bien – segundo término – el retratista se “ha sometido a la imitación rigurosa de un cabello” y su retrato es una imagen y se encuentra en tanto que imagen en el “**tercer rango**”, la copia de la copia. Los tres rangos que distingue Diderot en esta segunda alternativa son:

- 1 la verdad i.e. el prototipo
- 2 el fantasma subsistente que sirve de modelo (“la cosa individual”)
- 3 la copia que produce el retratista del fantasma.

El primer rango es ‘la verdad’ que se encuentra, como hemos visto, fuera del espacio de la representación (y en este texto de Diderot, muy lejos de la concepción más

¹²⁵ La cita precisa en Rep.598b ; ... φαντάσματος ἢ ἀληθείας οὐσα μίμησις. Una disyuntiva de Sócrates a Glaucon “¿la pintura es una imitación del fantasma o de la verdad?” A la que este último responde “de un fantasma”.

¹²⁶ *Ibid.* p. 242

convencional de su siglo; la verdad como adecuación de la representación). Los dos rangos siguientes reproducen una suerte de vulgata platónica; el objeto sensible es un simulacro de la verdad y el retrato del artista una copia de segundo orden de este fantasma. En este eje descendente, la función de representación se determina en los términos ontológicos de una pérdida de ser que se inscribe, mediante la cita en griego en el seno mismo del topos platónico - los *fantasmata*, el mundo sensible, es una copia degradada.

Pero en este breve párrafo el lugar común filosófico, la degradación ontológica en el orden de la copia, engarza con la primera proposición de la disyuntiva en la que Diderot se refería a la relación productiva de la verdad y la “imagen primera” gracias al trabajo del artista. Diderot completa el topos platónico y ‘La Verdad’ – que precede al espacio representativo y queda fuera de él – se convierte en origen de dos vectores de derivación mimética:

Verdad → Imagen Primera i.e. inauguración del espacio representativo.

*Vector de producción especular
Trabajo del artista*

↓
Fantasma
↓
Retrato

*Vector de pérdida ontológica
Trabajo del retratista*

A lo largo de su texto Diderot ha introducido una distinción semántica, que no existía en el enunciado de la tesis que quería rebatir: lo que en la primera proposición de la disyuntiva es “imagen” (primera), se convierte en la segunda en retrato “*portrait*” como si quisiera insistir en el mero estar ahí delante de la “cosa” singular, el “fantasma inacabado” que es el objeto sensible antes de que el artista advierta en él “la idea general”.

« *Votre ligne n'eût pas été la véritable ligne, la ligne de beauté, la ligne idéale, mais une ligne quelconque altérée, déformée, portraitique, individuelle ; et Phidias aurait dit de vous, τρίτος ἐστὶ ἀπὸ τῆς καλῆς γυναικὸς καὶ ἀληθείας*¹²⁷. *Il y a entre la vérité et son image, la belle femme individuelle qu'il a choisie pour modèle* »¹²⁸.

¹²⁷ Diderot parece en este pasaje dialogar de forma imprecisa con el Hippias Mayor de Platón, donde se dan cita efectivamente “una bella joven” (παρθένος καλή) - la primera definición que, en el diálogo, propone Hippias de la belleza - y el escultor Fidias, en un argumento que recuerda al que establece Diderot para separar la línea verdadera de la línea “portraitique”. En el diálogo, Sócrates lleva a Hippias a distinguir la belleza de la estatua de Atenea del valor de los materiales de los que está compuesta. (Platón, *Hippias*

Los términos de la disyuntiva, los dos vectores de representación que parten de la “verdad” no representativa, van a quedar discriminados en función de su cercanía a la “idea general” que, modulada por una suerte de condensación semántica, es descrita como “la línea verdadera”, “bella” e “ideal” por oposición a lo “deformado”, “individual” y “*quelconque*”, es decir, en parte accidental – fruto de la coincidencia contingente entre *este* artista y *esta* bella mujer – pero también irrelevante, vulgar y sin valor. Esta condensación de la idea, la belleza y la verdad – de nuevo en el epicentro del lugar común platónico alrededor del cual Diderot hilvana todo su razonamiento – va adquirir un verdadero estatus funcional al describir el trabajo representativo.

La crítica de la imitación de la belleza permite a Diderot distinguir dos modos de representación. Un eje que se mantiene dentro de la tópica filosófica en la que la mimesis es una operación repetida de pérdida de ser. Pero también otro en el que inaugura, en su defensa crítica de la pintura, una concepción de la representación que se determina en los términos de una producción de efecto y que prepara el horizonte interpretativo de la *Paradoja*. En la escenografía que nos ocupa en esta introducción al salón, en el argumento imaginario del crítico Diderot con el artista moderno y ficticio, la discusión se traslada hacia el problema del estatus del modelo.

« Où donc est le vrai modèle, s'il n'existe ni en tout ni en partie dans la nature »¹²⁹

¿Dónde está el modelo? La respuesta se va a mantener en el filo de la navaja (de Ockham) porque frente a la inquietud del artista que surge naturalmente del ámbito retórico del lugar común platónico, Diderot responde en un tono paradójico que invalida explícitamente la lectura ontológica:

« Ce modèle est purement idéal ... quand vous faites du beau, vous ne faites **rien de ce qui est, rien même de ce qui puisse être.** »¹³⁰

La formula de Diderot, que podría haber dado lugar a una “paradoja del retratista”, no está exenta de finura. No dice que la belleza no sea nada... Inscribe su enunciado en el ámbito de la acción o de la producción “cuando producís belleza” o “cuando hacéis algo bello”, no hacéis nada de lo que es, nada que pueda llegar a ser. La expresión de Diderot evita con sumo cuidado pronunciarse sobre el valor ontológico de la belleza (¿la belleza es algo?) se limita a indicar la carencia de ser del *quid*, el *qué* de la belleza. Es decir, la **actividad** que es producción de belleza no pertenece al ámbito de la reproducción del ser, reproducción necesariamente fantasmagórica y degradada. Al contrario se orienta hacia el registro del trabajo y esfuerzo creativo. La argumentación de Diderot está muy

Mayor, 290b.) En el diálogo de Platón el problema de la belleza no queda, como sí ocurre en la crítica de Arte de Diderot, exclusivamente ligado al de la representación.

¹²⁸ *Ibid.* p. 242

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.* p. 244

precisamente hilvanada para evitar responder sobre el ser de la belleza y sustituir a la posibilidad de esa pregunta la reflexión sobre **la acción** de su producción.

*« La différence du portraitiste et de vous, homme de génie, consiste essentiellement, en ce que le portraitiste rend fidèlement la nature comme elle est ... vous qui cherchez la vérité ... **votre effort continu** est de vous élever »¹³¹*

*« **S'élignant** sans cesse du portrait, de la ligne fausse, pour s'élever au vrai modèle idéal de la beauté, à la ligne vraie »¹³²*

El artista debe “elevarse” y “alejarse” pero este esfuerzo no es el recorrido, en sentido inverso, de la degradación mimética de la copia, no se trata de un esfuerzo para recuperar su ser perdido. Es, al contrario, la toma de distancia definitiva hacia ese paradigma que ha quedado estigmatizado por el retratista y el error de la imitación de la belleza. Diderot insiste en el contenido dinámico de la mimesis con un vocabulario que anuncia los términos de la descripción del trabajo del actor en la Paradoja:

*« Par **une longue observation**, par une **expérience consommée**, ... par une marche lente et pusillanime, par un **long et pénible tâtonnement** ... par **une infinité d'observations** ... »¹³³*

Este esfuerzo de alejamiento de lo existente hacia el ideal podría describir al actor perfeccionando su juego, pero refiere en estas líneas a la humanidad primigenia instituyendo el ideal clásico. Se trata en ambos casos de un proceso en el que la “perdida ontológica” es contrarrestada por un alejamiento frente a lo existente y la “naturaleza subsistente”. En el (trabajoso) camino hacia una “verdad” que escapa a su determinación ontológica.

Como si Diderot quisiera marcar la filiación entre esta introducción al salón de 1767 y *La Paradoja*, el propio Garrick va ser convidado – va a hacer una breve aparición escénica – en sus últimas líneas.

*« Le célèbre Garrick disait : ... si vous ne jouez que d'après vous-même, ou la nature subsistante ... C'est qu'il y a pour vous, pour moi, pour le spectateur tel homme idéal... voilà l'être **imaginaire** que vous devez prendre pour modèle... ce sont les cris d'un **autre que j'ai conçu et qui n'existe pas** »¹³⁴*

La verdad de esta mimesis, depende de aquello “que no existe”, un “otro concebido e inexistente”, un “**ser imaginario**” que, en esta última réplica, en esta breve comedia, al entregar el testigo al actor Garrick, desplaza la reflexión estética de Diderot hacia el

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.* p. 246

¹³³ *Ibid.* p. 245

¹³⁴ *Ibid.* p. 250

espacio escénico del teatro, como si en su alejamiento frente a la pasividad del retrato, sólo el dinamismo de la escena pudiera dar cuenta de la naturaleza de la representación.

El Modelo: la dinámica del espectro

*« Réfléchissez un moment sur ce que l'on appelle au théâtre être vrai. Est-ce y **montrer les choses** comme elles sont en nature ? Aucunement. **Le vrai en ce sens ne serait que le commun. Qu'est-ce donc que le vrai de la scène ? C'est la conformité des actions, des discours, de la figure avec un modèle idéal (...)** Une femme malheureuse, et **vraiment malheureuse**, pleure et ne vous touche point ; il y a pis, c'est qu'un trait léger qui la défigure **vous fait rire** ... »*¹³⁵

¿Qué significa entonces “ser verdad” o “ser cierto” en el teatro? ¿Cuál es el *quid de la* verdad, dónde está el *qué* de la representación? Es, nos dice Diderot, la “conformidad” con “un modelo”. ¿Pero justamente, qué es ese modelo ideal, de dónde surge? Los lamentos de una mujer sufriente y “verdaderamente sufriente”, nota Diderot, no afectan a su público. La sitúan sobre la escena en un aprehensión incontrolable del ridículo. La expresión de Diderot describe un riesgo, una situación de fragilidad sobre la escena, en la que la risa del público surge como un accidente probable pero no por ello menos catastrófico. Bastaría la “ligera deformidad de un rasgo” para que la risa substituyera a la compasión. Frente al sufrimiento verdadero, la risa surge del dismantelamiento del espacio escénico, del mero estar ahí delante de un sufrimiento que ha abandonado el espacio de la representación. La paradoja del comediante, la, para el primer personaje, *hilarante* paradoja de la representación del sufrimiento, podría enunciarse como sigue:

La representación veraz del sufrimiento es incompatible con la presentación de un sufrimiento verdadero.

La representación funciona aquí como un umbral o un eje alrededor del cual puede bascular la verdad de lo veraz a lo verdadero. Pero enfrentado a la pregunta sobre el significado efectivo de la verdad de la escena el primer interlocutor sólo es capaz, en un primer momento, de proporcionar una respuesta negativa: la verdad escénica no adquiere su significado al “mostrar las cosas”, de forma transitiva como mimesis *de* la naturaleza o proporcionando una garantía ontológica en un sistema de copias. Al contrario, de la verdad escénica sólo podemos juzgar su eficacia, su resultado específico que se caracteriza por alejarse de “lo común” y que sólo es posible estableciendo, al contrario, un ruptura, liberando a la actriz del “dolor verdadero”, interrumpiendo la transitividad de la representación.

Mlle Clairon encarna, en *la Paradoja*, las raras virtudes de este arte fundando en la repetición reflexiva y orientado a la producción de un efecto veraz:

¹³⁵ Diderot, 1830, *Ibid.* p. 137

« Quel jeu plus parfait que celui de la Clairon ? cependant suivez-la, étudiez-la, et vous serez convaincu qu'à la sixième représentation elle sait par cœur tous les détails de son jeu comme tous les mots de son rôle. Sans doute **elle s'est fait un modèle** auquel elle a d'abord cherché à se conformer, sans doute elle a conçu ce modèle le plus haut, le plus grand, le plus parfait qu'il lui a été possible ; mais ce modèle qu'elle a emprunté de l'histoire, ou que son **imagination a créé comme un grand fantôme, ce n'est pas elle**, si ce modèle n'était que de sa hauteur, que son action serait faible et petite ! Quand, à force de travail, elle a approché de cette idée le plus près qu'elle a pu, tout est fini, se tenir ferme là, c'est une pure affaire d'exercice et de mémoire. (...) »

Je ne doute point que la Clairon n'éprouve le tourment du Quesnoy dans ses premières tentatives ; mais la lutte passée, lorsqu'elle s'est une fois élevée à la hauteur de son fantôme, **elle se possède, elle se répète sans émotion**. Comme il nous arrive quelquefois dans le rêve, sa tête touche aux nues, ses mains vont chercher les deux confins de l'horizon ; elle est l'âme d'un grand mannequin qui l'enveloppe, ses essais l'ont fixé sur elle. **Nonchalamment étendue sur une chaise longue, les bras croisés, les yeux fermés, immobile, elle peut, en suivant son rêve de mémoire, s'entendre, se voir, se juger et juger les impressions qu'elle excitera.** »¹³⁶

Extendida sobre el diván, con los ojos cerrados, rodeada de silencio, lejos de la actividad del teatro, dueña de sí cuando el trabajo interior que prepara su juego ha finalizado... *La Clairon* juzga su representación en función de "las impresiones que es capaz de producir" es decir, de su eficacia para modificar a su público. La escena posee una tonalidad precisa; la *nonchalance* - una indiferente insensibilidad - la quietud del sujeto "que se posee".

Para sobresalir en el "arte de la representación", *la Clairon* debe dominar un nuevo espacio que se superpone y dirige al del teatro: un espacio en el que "ve" con "los ojos cerrados" y se "escucha" en silencio, paradoja sobre paradoja, en la imagen de la gran actriz, Diderot cierra el espacio semántico de la representación. El espectáculo, el modelo, la imagen abstracta, la actriz encarnando su personaje... no establecen entre sí una relación trópica, describen *verdaderamente* un mismo y único momento. La indolencia yacente de *la Clairon* perfila por primera vez el orden de la representación en su conjunto: la actriz que domina su arte en la escena domina ante todo su "representación interior". Su visibilidad significativa, su *Darstellung*, se transforma en una *Vorstellung*¹³⁷ anterior que coincide con el espacio de total autonomía. Y la insensibilidad, la indiferencia sentimental que provoca la usura de la repetición del texto, coincide con una ruptura voluntaria con la exterioridad sensible: los ojos se cierran y en el silencio artificial del boudoir la actriz repite su papel en una escena desmaterializada. El *verkörpern* de la actriz al encarnar su personaje debe antes descarnarse.

¹³⁶ Diderot, 1830, *ibid.* p. 129

¹³⁷ sich eine Vorstellung von etwas machen ; darse cuenta de algo

La *nonchalance* de la gran actriz no es, sin embargo, un estado de hecho estable, es un momento a lo largo de un proceso. La escena de *nonchalance* de la *Clairon* no tiene lugar en el descanso que sigue a la representación. Es descrita como el punto más álgido, el más poderoso de su trabajo, aquel en el que va a completar su obra. El trabajo del gran comediante en los momentos que preceden a la *nonchalance* es ingrato y esforzado. Se trata de la ardua tarea para salvar la distancia que separa a la actriz de “el modelo” que “no es ella”, y al que Diderot se refiere hasta nueve veces durante el diálogo como un “espectro”, un “fantasma”. El proceso es siempre el mismo:

"No es ella" > esfuerzo > repetición > insensibilidad > soledad > “ella se posee”

En un primer momento, el modelo sólo se determina negativamente; es aquello que el actor no es. Cuando en la escena de la *nonchalance* el dolor ha desaparecido, la actriz ha quedado literalmente vaciada, su éxito todavía se mantiene en el campo negativo de la carencia de ser. Ha alcanzado el dominio de su espacio representativo pero su presencia escénica, es todavía descrita por Diderot en los términos vaporosos del “fantasma”.

*« Rien à vous entendre ne ressemblerait tant à un comédien sur la scène ou dans ses études que les enfants qui, la nuit, contrefont les revenants sur le cimetière, en élevant au dessus de leurs têtes un grand drap blanc au bout d'une perche. »*¹³⁸

Una sábana blanca colgando de una percha... el resultado del proceso representativo no es una plétora de contenido. El vaciado del actor no es una condición para su colmado posterior con un nuevo significado y su camino espectral hacia el modelo: “*imaginer un grand fantôme et de le copier de génie*”... concluye allí donde se iniciaba: en su carencia de ser. Lo que ha sido modificado de un lado y otro del ejercicio es la relación de propiedad del actor. Su perfeccionamiento es descrito como una ganancia de identidad para el sujeto, o más precisamente, la substitución de la relación exterior de impropiedad entre un actor y su modelo por una relación reflexiva cuando el sujeto *se posee*, que coincide con un incremento de su capacidad para excitar impresiones, es decir, de su valor representativo.

En la concisa *espectrología* de la Paradoja, el gran creador de fantasmas, junto a la *Clairon*, es el actor Garrick. Podemos atender directamente a su advertencia:

*« ... ton action serait faible, si quelque fût la passion ou le caractère que tu avais à rendre, tu ne savais t'élever **par la pensée** à la grandeur d'un **fantôme** homérique. (...) tu montrais sans cesse au spectateur un **être d'imagination** qui n'était pas toi ?*

Le Second

*L'âme d'un grand comédien a été formée de **l'élément subtil** dont le philosophe remplissait l'espace qui n'est ni froid ni chaud... »*¹³⁹

¹³⁸ *Ibid.* p. 130

¹³⁹ *Ibid.* p. 161

En el “fantasma homérico” coinciden, a un tiempo, los tres momentos fundamentales, las tres instancias de la actividad representativa. Primero el modelo esenciado, producto del “pensamiento” que, como ya sabemos, no existe en la naturaleza. Segundo la imagen proyectada hacia el espectador; el “ente imaginado” que puede convertirse en una representación subjetiva, aquello a lo que, en la *ilusión cómica*, el espectador cree poder referirse y, por último, el propio alma del actor el “elemento sutil” sin cualidades propias, el soporte (in)material del proceso. Una coincidencia, o una condensación que, como ocurría en la descripción de la nonchalance de *la Clairon* permite a Diderot recorrer el arco semántico de la representación, como si quisiera en cierto modo dar cuenta de su completud significativa al enfrentarla a sí misma.

Una modificación irónica del ridículo en la comedia mundo.

El *quid* es el modelo. Pero el modelo es carencia, o más bien una indiferencia frente al orden ontológico en el ejercicio que permite al sujeto poseerse. Llegados a este punto una posible formulación de la paradoja del cómico sería aquella que describe la relación invertida entre la transitividad ontológica y el alcance significativo de la puesta en escena: [– transitivo (-ser)] = [+ significado]. Pero esta ecuación se inscribe a su vez en un conjunto más amplio de oposiciones, que recorren todo el texto y adquieren en la oposición entre escena y platea su forma más general – en la medida en que la escena y el teatro son la metáfora o, como sostenía Lacoue-Labarthe, a su vez el modelo de la representación – pero también, de una forma altamente paradójica, la propia disolución de la metáfora escénica, puesto que la oposición entre platea y escena es la que, en el texto de Diderot, rige *realmente* el orden teatral:

« Remplissez **la salle** du spectacle de ces pleureurs là, mais ne m'en placez aucun sur **la scène**. »¹⁴⁰

y a su vez los teatros están *realmente* ocupados por dos tipos humanos: *los lloradores* y *los grandes genios*, que encarnan *realmente*, en sus propias fisiologías la oposición orgánica entre *el corazón* y *la cabeza* :

« La sensibilité n'est guère la qualité d'un grand génie ... Ce n'est pas son cœur c'est sa tête qui fait tout. »¹⁴¹

La oposición entre platea y escena se reproduce verticalmente organizando cada vez un espacio análogo al espacio teatral, imbricándolo en él y reproduciendo como una matriz

¹⁴⁰ *Ibid.* p. 131

¹⁴¹ *Ibid.*

la oposición representativa entre el actor y su público, la escena y la platea, el sabio y el loco, la cabeza y el estómago... en el organismo, en el teatro, en la comedia del mundo:

*« Dans la grande comédie, la comédie à laquelle je reviens toujours, celle du monde, toutes les âmes chaudes occupent le théâtre, tous les hommes de génie sont au parterre: les premiers s'appellent fous, les seconds qui s'amuse à copier leurs folies s'appellent des sages »*¹⁴²

“La gran comedia”, es aquella a la que “Diderot” – el primer interlocutor – “vuelve siempre”. Recibe el nombre ambiguo de “comedia del mundo”, que refiere a un mismo tiempo a la que se nutre de las vanidades de los hombres en sociedad, o a aquella que proporciona un momento representativo que agotaría todos los demás. Pero lo que distingue definitivamente a “la gran comedia” de sus epifanías anteriores es que en ésta el cómico y el hombre de genio observan desde la platea y las “almas calientes” y sensibles que hasta entonces constituían su público suben a escena para convertirse en objeto de escrutinio.

A partir de este momento todo el sistema de oposiciones que engarzaban en aquella inaugural entre escena y platea se invierte y modifica *a posteriori* su significado. Porque los teatros anteriores, aquellos en los que el público parecía reírse de sus actores, han quedado convertidos en un simulacro.

Al haber señalado de este modo un último teatro, un teatro mundo, una “gran comedia”, en la que caen todas las máscaras y en el que los sabios se saben dueños del orden representativo... Diderot ha introducido un elemento discriminatorio entre los diferentes niveles escénicos – la verdadera comedia es la comedia mundo y ésta dirige a las demás – y entre sus diferentes sujetos, sus actores y su público, alcanzando un punto en el que el vocabulario teatral va a dejar paso a aquel que describe las relaciones de asimetría entre los sujetos. En la doble escena, tras la aparición de este último teatro sobre el teatro sólo “los sabios” pueden percibir la actividad de la mimesis. El poder de copia de aquellos que dominan el arte de la “representación” se ejerce como un arte discriminatorio, en el que el “hombre genial” convierte a los “locos”, los “necios”, “*les fous*”, que creían ser su público, en sus comparsas.

La paradoja del comediante tal como era defendida por el primer interlocutor al inicio del diálogo podía enunciarse como ‘El verdadero espectador es el actor’. Esta formulación posee una extensión en los términos, tan inquietantes como *risible* era el dolor verdadero, de una discriminación entre sujetos en la que la relación de asimetría sólo es visible para aquel que la ejerce, puesto que su condición de posibilidad – la asimetría representativa de su visibilidad – coincide con su propio ejercicio: la asimetría en la capacidad para producir una representación de esta relación que va a cristalizar alrededor de un importante lugar común: “*le ridicule*”.

¹⁴² *Ibid.* p. 132

El siglo dieciocho posee una conciencia aguda del ridículo y éste ha merecido, por ejemplo, dos entradas en la *Enciclopedia*. La primera caracteriza su significado moral. La segunda de ellas inscribe, sin embargo, el ridículo en el vocabulario técnico de la literatura y el teatro para designar el objeto del género cómico “*Le ridicule est essentiellement l'objet de la comédie*”¹⁴³

« *La difformité qui constitue le ridicule, sera donc **une contradiction** des pensées de quelque homme, de ses sentiments, de ses mœurs, de son air, de sa façon de faire, avec la nature, avec les lois reçues, avec les usages.* »¹⁴⁴

Sobre la escena, el ridículo es una deformidad – un rasgo de carácter aberrante – que consiste en la "contradicción" entre un hombre y sus sentimientos, su aspecto o su comportamiento con la naturaleza, las leyes convencionales o las costumbres. La definición retoma los mismos términos de aquella que la misma *Enciclopedia* proponía para la paradoja: ¡el ridículo sería lo propio del hombre paradójico! Paradoja y *vis comica* comparten no sólo el título del diálogo de Diderot, sino que delimitan juntas el contorno de un mismo espacio semántico que comparten con el lugar común del *ridículo*. Como si éste último fuese la extensión necesaria del ejercicio paradójico de Diderot, el punto que Lacoue-Labarthe consideraba propiamente paradójico por hiperbólico. El contexto sobre el que se ejerce este gesto paradójico (escandaloso) es importante. El siglo de Diderot había condenado repetidas veces el ridículo¹⁴⁵ y su poder de normalización gregaria. El ridículo, y el miedo a caer en él, en una sociedad altamente codificada, eran percibidos como un peligro constante para el hombre de talento. La propia enciclopedia nos propone el argumento principal de esta condena moral, en unos términos que poseen un cierto tono Rousseano:

« *Le ridicule dépend de la manière de penser & de sentir qu'ont les gens vicieux, pour tâcher de nous dégrader, en mettant la honte & la gloire partout où ils jugent à propos, & sur tous les objets qu'ils envisagent par les lunettes du ridicule.*

(...)

Le ridicule c'est aussi le moyen que l'envie employe le plus sûrement pour ternir l'éclat des hommes supérieurs aux autres. »¹⁴⁶

¹⁴³ Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers T. 14 Samuel Folche Neufchastel 1765. p. 287 ‘Ridicule, (poeme comiq.)’

¹⁴⁴ Ibid. Cf. Marmontel, Jean-François 1782-1786 *Encyclopédie méthodique Grammaire et littérature* Panckoucke 1786 T3. p. 336 « Ridicule »

¹⁴⁵ El artículo de la enciclopedia insiste largamente en esta condena ;

« Il étend son empire sur le mérite, l'honneur, les talents, la considération, & les vertus; sa caustique empreinte est ineffaçable; c'est par elle qu'on attaque dans le fond des coeurs le respect qu'on doit à la vertu; il éteint enfin l'amour qu'on lui porte: tel rougit d'être modeste, qui devient effronté par la crainte du *ridicule*; & cette mauvaise crainte corrompt plus de coeurs honnêtes, que les mauvaises inclinations. »

¹⁴⁶ Ibid. P.286 ‘Ridicule, (Morale)’

El ridículo es el instrumento del hombre mezquino y gregario para atacar a quien es “superior a él” que coincide con un “nosotros” abstracto con el que la enciclopedia no puede referirse más que a la forma general de su propio público lector. Esta condena, redactada en estos términos resulta a su vez excesivamente convencional y gregaria para ser eficaz frente al poder efectivo de un juicio mundano, porque toma ella misma la forma de un lugar común mundano y se funda por lo tanto en aquello que debía criticar, es decir, “el nosotros” abstracto en el que se encarna la vanidad pública. Somos ridículos enfrentados al mismo público gregario que condena el miedo al ridículo. Desde esta perspectiva, su tratamiento por Diderot adquiere un cariz necesariamente subversivo, porque el ridículo surge al final de un largo y esforzado proceso creativo de la mirada solitaria e independiente del “sabio” sobre la escena del “teatro mundo”, en la que al caer todas las máscaras, cuando el virtuoso ha alcanzado la última de todas las escenas posibles, queda disuelto el universo gregario de la platea.

« C'est l'œil du sage qui saisit le ridicule qui vous fait rire ... lui qui traçait la copie et du fâcheux et de votre supplice. »¹⁴⁷

Nos encontramos frente a algo completamente nuevo: una estrategia de individuación del lugar común de un juicio gregario hacia un juicio fundado en la excelencia de un único sujeto. Un movimiento de “invención de la autonomía” que pasa necesariamente por una reinterpretación irónica de la noción de ridículo que, en el caso de la paradoja del cómico, toma la forma de una inversión de instancias, una reorganización de la estructura de la platea y la escena en la figura del gran comediante.

Pero si la característica principal de este nuevo espacio escénico que surge de la paradoja diderotiana es la asimetría, la oposición fundamental entre platea y escena en el teatro mundo, una vez desvelada, va a organizar retroactivamente todos los espacios anteriores y en todos vamos a reconocer esta asimetría en las contradicciones paradójicas que surgen en el diálogo. Por un lado, la actividad representativa del gran comediante aprehende, desde la fría indiferencia, lo risible de un público sensible y acalorado, cuyo ridículo es su visibilidad irreductible, su pasividad heterónoma frente a la mirada del gran artista, el “suplicio” de quien no puede dejar de ser objeto del escrutinio de otro y no sabe controlar el significado que surge de esta mirada.

« ces accents si plaintifs, si douloureux ... sont mesurés, qu'ils font partie d'un système de déclamation ; que plus bas ou plus aigus de la vingtième partie d'un quart de ton, ils sont faux ... qu'ils ne satisfont à toutes les conditions requises que par une longue étude ; (...) l'acteur s'est longtemps écouté lui-même ; c'est qu'il s'écoute au moment où il vous trouble (...) Les geste de son désespoir ... ont été préparés devant une glace. »¹⁴⁸

¹⁴⁷ Diderot, 1830, *Ibid.* p. 132

¹⁴⁸ *Ibid.* pp. 11, 35, 132

Así, lo que el gran actor alcanza es el privilegio de ser *espectador*... Aquel *Spectateur* que daba título al periódico de Marivaux. Porque, en última instancia, la asimetría escénica no se construye tanto en los términos convencionales del actor y del espectador, pese a todo su alcance y la *vis comica* de su uso paradójico. El actor es su propio público y su propio objeto de escrutinio, concentra o monopoliza ambas funciones escénicas. El público queda en cierto modo fuera de este último teatro, aquel en el que culmina el ejercicio representativo y la oposición fundamental entre platea y escena es aquella que rige entre la actividad y la pasividad, entre aquel que “excita de las impresiones” y la pasividad fundamental de quien las recibe :

« ... il va changer de chemise et se coucher ; mais il ne lui reste ni douleur ni trouble, ni affaïssement d'âme ; c'est vous auditeur qui reportez toutes ces impressions. L'acteur est las vous êtes triste. »¹⁴⁹

« ... il va changer de linge ou se coucher ; mais il ne lui reste ni trouble, ni douleur, ni mélancolie, ni affaïssement d'âme. C'est vous qui remportez toutes ces impressions. L'acteur est las, et vous triste... »¹⁵⁰

En los márgenes de la escena, cuando ha caído el telón, el actor recupera la tonalidad de recogimiento y descanso crepuscular que dominaba en el ensayo solitario y silencioso de la Clairon. El sujeto representante gusta de alcobas y *boudoirs* que marcan su soledad constitutiva. Como si su agotamiento proporcionara el claroscuro que dota de volumen a la descripción de su actividad. Pero el “auditor” no descansa, “vous”, el usted del segundo personaje del diálogo o el del lector del ensayo paradójico de Diderot (« mais qui donc émet le paradoxe? », et qui donc en est le spectateur?), ha quedado reducido a un receptáculo de un contenido sentimental, la automática e involuntaria afectación de unas entrañas.

« C'est la *tête* du comédien qui porte quelquefois un trouble passager dans ses *entrailles* »¹⁵¹

La cabeza del comediante y las tripas de su público

A finales de agosto de 1769, poco antes de comenzar a trabajar en el panfleto sobre Garrick, Diderot acababa de redactar el *Sueño de D'Alembert*¹⁵² que ponía en escena, de nuevo bajo la forma de un diálogo, al *Docteur Bordeu*, hábil defensor de un materialismo radical construido alrededor de su teoría del doble sistema nervioso. El organismo posee, según el doctor, un sistema central, el “*faisceau*” el haz o el fajo, que dirige el conjunto de la “red” nerviosa. Este sistema central siempre es mencionado en singular y queda

¹⁴⁹ Diderot 1770, *Ibid.* p. 12

¹⁵⁰ Diderot 1830, *Ibid.* p. 133

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Diderot, 1769, *Le rêve de d'Alembert* in Diderot, *Œuvres t.i* Robert Laffont, 1994

asociado con la “cabeza”. Frente a él existe un sistema periférico, “*les brins*” “las hebras” que se relacionan en plural con el anterior y que en la metonimia del cuerpo corresponden con el estómago o lo pies, inscribiéndose incidentalmente en otro lugar común platónico; el de la discriminación entre los diferentes niveles del alma.

« *L'origine du faisceau commande, tout le reste obéit (...) La tête peut bien commander aux pieds, mais pas les pieds à la tête ; l'origine à un des brins, mais non pas le brin à l'origine.* »¹⁵³

La cabeza, el origen, ordena y gobierna a la periferia y lo derivado. El singular comanda al plural. La topología que Diderot desgrana en esta fisiología somera, coincide con la que dos meses más tarde, durante la redacción de las *Observaciones* sobre Garrick, le va a permitir describir la dinámica escénica en la que el actor singular es fuente de actividad y dirige la pluralidad pasiva de su público. La proximidad conceptual entre ambos textos permite entender por qué la *Paradoja* se interesa de forma exclusiva por la singularidad del actor ignorando, por ejemplo, las posibilidades escénicas del juego coreográfico – tan importantes en Marivaux. La dinámica escénica fundamental se establece entre la singularidad y la pluralidad, el centro y sus periferias...

La diferencia entre el haz y las hebras se modula en el sueño de d'Alembert en cinco vectores:

Origen vs Derivado
Centro vs periferia
Singular vs plural
Actividad vs Pasividad
Alto – Noble vs Bajo – Degradado

Podríamos hablar de una lista de “acusaciones”, el listado categorial con el que Diderot da cuenta de esta única estructura de oposición fundamental. Pero número, posición, dinámica y valor son también, muy significativamente, las mismas categorías semánticas que Diderot utiliza para establecer una norma para el trabajo del actor: el gran actor es una unidad de acción en la soledad dinámica de la escena que desde su apatía produce efectos sobre la sensibilidad múltiple de su público y que se convierte por ello – y ésta es una de las tesis más paradójicas de la *Paradoja del Cómic*, al menos una de las más chocantes para el juicio convencional de su época – en el tipo social de más valor, que sólo le cede su lugar al cortesano que a su vez es descrito como un super actor, el actor por excelencia del teatro mundo.

« *BORDEU.* - *C'est que la conscience n'est qu'en un endroit.*

¹⁵³ *Ibid.* p. 654

MADemoiselle de LESPINASSE. - Voilà qui est bientôt dit.

BORDEU. - C'est qu'elle ne peut être que dans un endroit, au centre commun de toutes les sensations, là où est la mémoire, là où se font les comparaisons. **Chaque brin n'est susceptible que d'un certain nombre déterminé d'impressions**, de sensations successives, isolées, sans mémoire. **L'origine est susceptible de toutes**, elle en est le registre, elle en garde la mémoire ou une sensation continue, et l'animal est entraîné dès sa formation première à s'y rapporter soi, à s'y fixer tout entier, à y exister.

MADemoiselle de LESPINASSE. - Et si mon doigt pouvait avoir de la mémoire ?...

BORDEU. - Votre doigt penserait.

MADemoiselle de LESPINASSE. - Et qu'est-ce donc que la mémoire?

BORDEU. - **La propriété du centre**, le sens spécifique de l'origine du réseau »¹⁵⁴

“La conciencia sólo reside en un lugar”. Y el materialismo sin concesiones del *Sueño* nos podría hacer pensar que el doctor Bordeu sabría encontrarla disimulada en el pliegue de algún tejido... pero antes que su exacta posición anatómica, lo que Diderot nos está proporcionando es la definición de su espacio funcional, la topología de la que depende y que la determina como centro y origen. Inmediatamente después, Mlle de Lespinasse exige una justificación para la afirmación del doctor y éste va a razonar en unos términos que se alejan de un materialismo anatómico: la conciencia sólo se encuentra en un lugar porque entre el centro y la periferia, el haz y la brizna, existe una asimetría en su disponibilidad hacia las sensaciones. La conciencia se encuentra allí donde reside la memoria, donde son posibles las comparaciones porque el centro es capaz de albergar todas las impresiones. El centro se distingue por las mismas propiedades que el actor de genio, su capacidad para albergar todas las impresiones sin quedar específicamente ligado a ninguna de ellas. La memoria es lo propio del centro y es el origen de la identidad del organismo, la escena de su relación consigo mismo.

A partir de aquí y gracias a un movimiento que anuncia a la *Paradoja* el doctor Bordeu puede establecer una tipología del sujeto en función de sus fenómenos generales... “La razón, el juicio, la imaginación, la locura, la imbecilidad, la ferocidad, el instinto”. Las facultades del sujeto entendidas, nos dice Mlle de Lespinasse, como las consecuencias de la relación entre el centro y su periferia: los artistas y los poetas, los entusiastas y los locos son dueños de su centro, los embrutecidos y los bestiales son víctimas pasivas de su periferia, de las sensaciones discontinuas y sin unidad.

¹⁵⁴ *Ibid.* p. 658

Una vez establecido el cuadro general de su teoría, el doctor desarrolla su crítica de la sensibilidad. El materialismo dinámico encuentra su última expresión como sistema de discriminación del valor en un gesto de nuevo análogo al de la Paradoja

« *MADemoiselle de LESPINASSE. - La sensibilité?*

*BORDEU. - Ou l'extrême mobilité de certains filets du réseau est la qualité dominante des êtres médiocres (...) Le grand homme, s'il a malheureusement reçu cette disposition naturelle, s'occupera sans relâche à l'affaiblir, à la dominer, à se rendre maître de ses mouvements et à conserver à l'origine du faisceau tout son empire. Alors il se possédera au milieu des plus grands dangers, il jugera froidement, mais sainement. Rien de ce qui peut servir à ses vues, concourir à son but, ne lui échappera ; on l'étonnera difficilement ; il aura quarante-cinq ans ; il sera grand **roi**, grand **ministre**, grand **politique**, grand **artiste**, surtout grand **comédien**, grand **philosophe**, grand **poète**, grand **musicien**, grand **médecin** ; il régnera sur lui-même et sur tout ce qui l'environne. (...) Les êtres sensibles ou les fous sont en scène, il est au parterre ; c'est lui qui est le sage. »¹⁵⁵*

Los seres sensibles ocupan la escena para regocijo del sabio. El teatro y su asimetría escénica, la discriminación en el valor del sujeto y la identidad entre el gran cortesano y el gran cómico son la última extensión de la topología materialista del doctor Bordeu. En la dureza de la definición del “gran hombre” frente al “hombre mediocre” a partir de su crítica irónica del ridículo, la paradoja y el sueño adquieren su mayor alcance polémico. La paradoja se instala en la asimetría fundamental de la representación, el elitismo subversivo que legitima al gran comediante como una única y necesariamente solitaria, figura aristocrática.

El nuevo teatro que ha de encontrarse

« *Les images des passions au théâtre n'en sont donc pas les vraies images ; c'en sont donc des portraits outrés, que de grandes caricatures assujetties à des règles de convention.*

(...)

Je désirerais que vous n'allassiez à la représentation de quelque'une des pièces romaines de Corneille qu'au sortir de la lecture des lettres de Cicéron à Atticus. Combien je trouve nos auteurs dramatiques ampoulés ! Comment leurs déclamations me sont dégoûtantes... »¹⁵⁶

En el artículo “Le paradoxe sur le comédien est un paradoxe” Marian Hobson proponía una lectura de la paradoja que polemizaba con “La estética sin paradoja” de Yvon Bélaval. Su artículo, publicado como el de Lacoue-Labarthe en *Poétique*¹⁵⁷, defendía la existencia de un verdadero « dilema » teórico en la paradoja Diderot, el de un vocabulario

¹⁵⁵ *Ibid.* p. 661

¹⁵⁶ Diderot, 1830. *Ibid.* p. 173

¹⁵⁷ Marian Hobson, *Le Paradoxe sur le comédien est un paradoxe* in *Poétique* #15, Seuil, Paris, 1975

heredado del clasicismo, que buscaba de forma problemática la ruptura con la tragedia clásica francesa sin llegar a resolver las tensiones que surgían de una nueva concepción del teatro:

« Ce dilemme dans sa dimension historique résulte de la double condition d'extrication et de dépendance de Diderot à l'égard des concepts esthétiques de ses contemporains... l'opposition entre réel et idéal, le réel et le beau, le naturel et le faux, tous concepts dont la réunion forme le problème du vrai en esthétique »¹⁵⁸.

Marian Hobson se prestaba al juego de la reformulación y nos proponía el siguiente enunciado de la paradoja de Diderot:

« La tragédie française est non naturelle donc a rejeter » et « l'art est non naturel mais l'art n'est pas à rejeter »¹⁵⁹

Un poco más adelante :

« Le vrai par lequel il espérait renouveler le théâtre, lui semble du même coup détruire l'œuvre de Racine » Le divorce d'avec la réalité est à la fois condition et condamnation de l'art »¹⁶⁰

El texto de la paradoja no dota de contenido la elección de una estética teatral. Su descripción del actor Garrick o la escena de la soledad de *la Clairon* describen al gran artista fuera de la experiencia misma del espectáculo; como si la profunda admiración de Diderot hacia la figura del “gran actor” rechazase encarnarse en una propuesta escénica efectiva. Diderot describía a la gran actriz, espectadora de sí misma, los ojos cerrados en la penumbra, lejos de la escena y su público. Más adelante, los dos interlocutores intentan interrumpir su extravagante diálogo acudiendo al teatro, sin conseguirlo... La sala del teatro, con su historia, su programación y su repertorio, quedaba excluida de la *Paradoja* y era substituida por un teatro fantasmagórico, a la vez completamente abstracto y promesa de un teatro venidero capaz de una total eficacia.

Como hemos visto, el concepto clave en esta toma de distancia problemática con el teatro de su tiempo es la noción de verdad. La reflexión de Diderot sobre ‘la verdad’ de la representación no se limita a la paradoja del Cómico pero parece especialmente activa en los años, si no los meses, que van de la redacción del *Salon* de 1767 al panfleto sobre Garrick.

La ‘verdad’ servía como criterio de la eficacia escénica del espectáculo teatral y de la representación en general, pero se construía en su oposición a la concepción clásica de la

¹⁵⁸ *Ibid.* p. 322

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 338

mimesis como sistema transitivo de copia y de garantía ontológica. Diderot nos proponía a la vez una teoría eficaz y poderosa de la verdad teatral en el arte, pero dejaba caer; en el pasaje que acabamos de citar, el telón sobre una experiencia escénica efectiva en la que la ilusión teatral era substituida por una “caricatura” y un “retrato grosero”.

El comentario de Marian Hobson nos puede ayudar a situar esta última variación en el uso por Diderot de la noción de verdad:

« Il (Diderot) reste à l'intérieur d'une logique du vrai mais il l'utilise pour décaler sa problématique par rapport à celle de son siècle. »¹⁶¹

Desde sus primeros compases convivían en la *Paradoja* dos teatros, el teatro sin espectadores de *la Clairon* y el teatro institucional y gregario, aquel que se representaba “frente al soberano”. Un teatro heredado del siglo anterior y que se determina fundamentalmente como sistema de convenciones. El texto de la *Paradoja* no llega a resolver esta dicotomía entre la forma del ideal convencional y la supuesta eficacia de la representación teatral y sus síntomas. En los términos de Marian Hobson, la ambivalencia de Diderot frente al teatro – admirado – de Racine y la inutilidad fundamental de este teatro en su propio siglo. De la clarividencia de Diderot sería prueba suficiente y bien conocida la irrelevancia histórica que, excepción hecha de Marivaux, ha tenido el teatro del dieciocho, incluso o precisamente aquel en el que se ensayaron sus nombres más relevantes, por supuesto Voltaire, pero también Rousseau, Sade, o el propio Diderot... Todos hijos de un siglo que otorgó al teatro, el arte escénico y su espacio social, una centralidad incontestada.

En cierto modo, “la caricatura” a la que refiere Diderot, la inconsistencia de la declamación ampulosa de la tragedia, frente a la sublime abstracción de la *Clairon*, se resuelve gracias a una breve indicación de Diderot al final del panfleto sobre Garrick:

« La vraie tragédie est encore à trouver »¹⁶²

La verdadera tragedia es aquella en la que coincidirían las convenciones formales y la eficacia de la imitación para producir un efecto: “*Je crains bien que nous n'ayons pris cent ans de suite l'héroïsme de Madrid pour celui de Rome*” el primero de ellos caracterizado por el estilo declamatorio del *Cid* de Corneille, el último por “la simplicidad y la fuerza”. El héroe romano es capaz de conquistar la serenidad “*reprend sa sérénité*”, tomando distancia, buscando la soledad, “*il se dégage de ses proches*”, en una actitud de indiferencia conquistada que no deja de recordar a la de Garrick y Mlle Clairon, pero sobre todo, como veremos más tarde a Mme de Merteuil en las *Amistades peligrosas*. En estas breves pinceladas Diderot describe la nobleza del héroe en los

¹⁶¹ *Ibid.* p. 335

¹⁶² Diderot, 1770. *Ibid.* p. 19

mismos términos que ha utilizado al analizar la insensibilidad del actor... y en una última resonancia del espacio representativo, esta vez son los personajes quienes imitan a sus actores. De nuevo dos espejos encarados en un espacio representativo que se cierra sobre sí y del que sólo sabemos que su efectividad formal – su valor estético – y causal – su capacidad para afectar al espectador – dependen de la *insensibilidad* compartida de sus actores y personajes, de su centralidad heroica en el espacio escénico y de su muy romana autonomía solitaria...

« *la sensibilité est le caractère de la bonté de l'âme et de la médiocrité du génie* »¹⁶³

El ridículo de “Diderot”

La insensibilidad opera por lo tanto sobre varios niveles. En el espacio representativo enfrentado a sí mismo del gran actor, la insensibilidad es una condición de producción del significado, la cualidad fundamental del gran artista. Pero es también el centro significativo del modelo estético alrededor del cual se construye el horizonte de interpretación. Entre el actor y su personaje surge una relación mimética, pero ésta (paradójicamente) se funda en la intransitividad de la representación, es decir, allí donde el sentido clásico de la mimesis había dejado de tener validez y el modelo de la representación era concebido como un espectro.

El primer interlocutor de la paradoja, “Diderot”, narraba una anécdota para ilustrar el valor de la insensibilidad y describir las virtudes del autor teatral. Tras dos representaciones sin excesivo éxito, una obra del dramaturgo Sedaine es acogida por fin entre grandes vótores. Al día siguiente Diderot acude emocionado a felicitar al autor:

« *Je l'aborde, je jette mes bras autour de son cou, la voix me manque et les larmes me coulent le long des joues. Voilà l'homme sensible et médiocre. Sedaine immobile et froid me regarde et me dit : à monsieur Diderot que vous êtes beau ! **Voilà l'observateur et l'homme de génie.*** »¹⁶⁴

“Observador” y “hombre genio” califican realmente a Sedaine. No a un personaje o a un juego escénico. El modelo de la insensibilidad, que ha surgido del análisis del trabajo del comediante, ha impregnado a sus personajes y en esta última anécdota define finalmente al autor teatral. La escena sigue organizando implícitamente el discurso de Diderot. Las virtudes del actor, las condiciones materiales de la posibilidad de su juego cristalizan como medida del valor real del autor dramático en una ecuación expresada aquí con una transparente y apodíctica sencillez: inmóvil, frío y *por lo tanto* genial. Pero lo que Diderot nos narra es también su propia “puesta en escena”; el contraste entre la

¹⁶³ *Ibid.* p. 20

¹⁶⁴ Diderot, 1830. *Ibid.* p. 147

“mediocridad sentimental” de “Diderot” y la insensibilidad genial. La forma en la que ésta produce, gracias la mirada distanciada del hombre de genio, un nuevo espectáculo, el de “Diderot” y la belleza de su llanto, que Sedaine ha transformado en objeto de escrutinio y de placer estético. La anécdota que nos narra Diderot posee una estructura sofisticada... parecida a la que Marivaux construía junto a los actores de buena fe, porque aquello que quiere ilustrar no es la pasiva estancia de un objeto, sino la dinámica de la mirada de Sedaine que construye el mundo como un teatro. La insensibilidad es el punto que organiza el espacio separando la escena de la platea, transformándolo en un teatro desplegado alrededor del sujeto.

Teatro que a su vez bien merece una puesta en escena y que Diderot nos ofrece imprimiendo un último movimiento pendular en la relación entre escena y platea. El relato se inicia en una primera persona que va a adquirir los rasgos cómicos de un amante frustrado:

*« Il est mille circonstances pour une où la sensibilité est aussi nuisible dans la société que sur la scène. Voilà deux amants, ils ont l'un et l'autre une déclaration à faire. Quel est celui qui s'en tirera le mieux ? Ce n'est pas moi. Je m'en souviens, je n'approchais de l'objet aimé qu'en tremblant ; le cœur me battait, mes idées se brouillaient ; ma voix s'embarrassait, j'estropiais tout ce que je disais, je répondais non quand il fallait répondre oui ; je commettais mille gaucheries, des maladresses sans fin ; j'étais ridicule de la tête aux pieds, **je m'en apercevais, je n'en devenais que plus maladroit et plus ridicule**. Tandis que, sous mes yeux, un rival gai, plaisant et léger, **se possédant, jouissant de lui-même**, n'échappant aucune occasion de louer, et de louer finement, amusait, plaisait, était heureux ; il sollicitait une main qu'on lui abandonnait, il s'en saisissait quelquefois sans l'avoir sollicitée, il la baisait, il la baisait encore, et moi, retiré dans un coin, **détournant mes regards d'un spectacle qui m'irritait**, étouffant mes soupirs, faisant craquer mes doigts à force de serrer les poings, accablé de mélancolie, couvert d'une sueur froide, je ne pouvais ni montrer ni celer mon chagrin. On a dit que l'amour, qui ôtait l'esprit à ceux qui en avaient, en donnait à ceux qui n'en avaient pas ; c'est-à-dire, en autre français, qu'il rendait **les uns sensibles et sots, et les autres froids et entreprenants**. (...) Le grand comédien **observe** les phénomènes ; l'homme sensible lui sert de **modèle** ... »¹⁶⁵*

El amante sensible, “Diderot” con comillas, no queda excluido de la seducción que ejerce el mundano. Evita abandonar la escena que no domina y queda admirado frente a las cualidades de su rival que se desenvuelve como un actor dueño de sí. Lo que percibe como su debilidad no es su insignificancia, su invisibilidad mundana. Sufre al contrario de una suerte de “hipervisibilidad”. Percibe su ridículo “de los pies a la cabeza” y la conciencia que toma de ello alimenta su ridículo de nuevo. “Diderot” queda atrapado en un círculo vicioso de visibilidad. Pero en ese preciso instante el seductor abandona una escena en la que sólo había entrado para ser el espectáculo del que hay que “retirar la mirada”. Diderot que se sabe “en la gran comedia” se convierte en su espectador último

¹⁶⁵ *Ibid.* p. 151

y en su único actor. Su inoperancia es fuente de inquietud y su propio personaje se agota en su ridículo, pero en este gesto, al enfrentar al “Diderot sensible” con el seductor insensible y victorioso, al describir, gracias a su inoperancia, la eficacia “del hombre de genio”, lo inscribe en el análisis del espacio de la representación, le otorga a su vez su valor dramático y neutraliza su propia inoperancia: la virtud de la insensibilidad es representada desde la narración irónica de un sujeto que es demasiado sensible. En la puesta en escena de sí, en el entrecomillado de su propio nombre, Diderot conquista un espacio de autonomía que no queda ni fuera ni dentro de la escena. La paradoja de la emisión que formulaba Lacoue-Labarthe – quién emite la paradoja – habilita una toma de distancia irónica que convierte al sujeto en un doble de sí mismo. Un doble – libre – de sí mismo, un doble – libre de sí mismo.

La paradoja no puede proponer una sistematización de la escena. La ironía habita la ficción para legitimar la asimetría de la representación desde el lado del hombre “sensible”; Diderot es quien garantiza la superioridad del gran artista insensible y la puesta en escena de esta superioridad depende de la reintroducción de “Diderot” para dar cuenta en la ficción, desde el ridículo, de la eficacia del gran mundano. La paradoja de Diderot es su *vis Cómica*, que pone en escena su inoperancia como sujeto y condena a “Diderot” al ridículo para permitir a Diderot (sin comillas) permanecer en un espacio indecible de autonomía.

*La invención de la autonomía
en el teatro Mundo*

**

... je puis dire que je suis mon ouvrage.

La autonomía y el deseo, una aufklärung libertina

I EL MUNDO LIBERTINO COMO ESCENA Y REPRESENTACION

La representación sólo es posible en la distancia entre ser y parecer. Las figuras del libertino y su víctima se organizan en la disposición del sujeto alrededor de esta distancia en su acción por el dominio del signo.

« ...je commençai à déployer sur le grand théâtre les talents que je m'étais donnés. »¹⁶⁶

Mentirosos, manipuladores, estrategas... La figura del libertino dieciochesco condensa los modos de existencia de los actores del teatro mundo, el teatro último de Diderot, aquel sin escapatoria en la estrategia de dominio de Mme de Hamelin frente a los *Actores de buena fe*.

Pero mentira, manipulación y estrategias de disimulación no son sólo lugares comunes de una estética Rococó. Hemos intentado demostrar que a través de ellos toma forma el espacio de la representación - que en el tropo de la teatralidad del mundo llamamos escena - y que de ellos depende una formulación específica del problema moderno de la verdad - es decir la crítica del valor de verdad de las representaciones del sujeto - que no se agota en el paradigma de la mimesis y en el que es necesario dar cuenta de la capacidad que posee el sujeto para generar valor y significado.

¹⁶⁶ Pierre Choderlos de Laclos ; *Les Liaisons dangereuses* (1781) *Lettre LXXXI*, Gallimard 2003

La escena del sujeto, la resonancia entre el espacio escénico como lugar privilegiado para entender la representación - para representar la representación - y el sujeto, como la estructura que se define por su capacidad para producir representaciones, habita inmediatamente el lenguaje en la polisemia de la palabra representación. Pero es un tropo severo que posee ciertas exigencias formales. Porque la noción de representación implica la posibilidad de doblar un contenido (sensible), un substrato (material), de un valor significativo y de inaugurar un orden que utiliza sin coincidir con él un contenido previo y lo convierte en representación de ..., signo de ..., mimesis de. El verbo representar sería siempre transitivo.

Es también un tropo inacabado, porque la palabra representación – en la contingencia de su uso – nos sitúa frente a una metáfora que funciona en dos direcciones. La representación teatral o, por ejemplo, el espacio de proyección de un cuadro es también la metáfora del espacio del sujeto, que produce “representaciones”, contenidos de conciencia a los que accede como a una escena - o un teatro de sombras en el mito de la caverna - pero es a su vez la noción subjetiva de representación, de un contenido de conciencia dotado de un significado, la que vuelve viable cualquier forma de representación escénica o plástica.

Ambas comparten la estructura de separación transitiva entre aquello que se manifiesta, aquello cuyo ser es su manifestación (*epiphainesthai*) y el orden de la significación que inauguran.

La pregunta sobre la contingencia del uso del término representación - ¿por qué recorre “como un espejo” el ámbito propio de la actividad del sujeto (su vida consciente, su conocimiento, su teoría de la obra de arte y la historia de sus instituciones)? - excede ampliamente el alcance de esta reflexión. Pero ésta puede, sin embargo, encontrar un inicio y un punto de apoyo en la constatación de que en el sujeto libertino, del que las amistades peligrosas constituyen la forma acabada y a posteriori canónica, la representación genera un único espacio en el que coinciden todos sus órdenes.

Esto es así porque el personaje del libertino aborda la representación desde su tensión fundamental: el tránsito del aparecer a la constitución del significado y su figura surge inmediatamente de la doble metáfora en la escena del sujeto. El libertino se constituye, i.e. crea su personaje mundano, en la idea de que el mundo es un “teatro” pero también un espacio agónico de dominio. Sus disimulaciones, engaños y seducciones, son posibles porque es a la vez consciente de que las relaciones gregarias y de poder se fundan en las interpretaciones significantes que los actores de éstas producen, pero a la inversa, de que sólo desde el dominio del otro, desde la efectividad de la asimetría, es posible alcanzar la autonomía en el orden de los significados. Política y significado reproducen el sistema de la doble metáfora entre epistemología y escena.

El objetivo del libertino es la autonomía y para ello necesita dominar perfectamente el orden de los significados, y esto mediante una acabada y constante puesta en escena de sí mismo, que sólo es posible porque habita un mundo en el que las relaciones gregarias de discriminación del valor constituyen “gran teatro”. Un círculo hermenéutico de la política a la epistemología y de ésta la escena, que el texto libertino recorre incesantemente.

La distancia que media entre un aparecer y un significado - que en un sentido axiomático sería lo propio del sujeto puesto que éste se definiría por su facultad de dotar de significado a una manifestación (epiphainestai) en una representación mediante un juicio - es interpretada en el siglo XVIII con un valor antropológico novedoso como la distinción entre la naturaleza del hombre y su existencia social. En el *Discurso sobre el origen de la desigualdad* Rousseau nos propone su formulación más precisa: el momento inaugural de la sociabilidad coincide con la disociación entre ser y parecer :

« Chacun commença à **regarder** les autres et à **vouloir être regardé** soi même... **Être et paraître** devinrent deux choses tout à fait différentes. »¹⁶⁷

Este pasaje y la narración por Rousseau del devenir social del hombre nos ocuparán largamente, pero podemos por ahora retener que en el inicio de la vida gregaria la activación de la mirada coincide con el deseo de ser visto. Se trata, en la descripción de Rousseau, de un movimiento que compromete a una voluntad, el inicio de una acción, la inauguración de un deseo que coincide con la aparición de lo que habíamos denominado "circuito especular" en el comentario de *la Dispute* de Marivaux. Rousseau describe un *deseo* de inscribirse en la circulación de la mirada, una *voluntad* de percibir en la que la mirada no es pasiva y se inscribe en una transformación que posee un verdadero valor ontológico puesto que a través de ella la unidad del ser queda disociada. O en la cita de Rousseau, leída al pie de la letra, la unidad del ser se ve acompañada por un nuevo término: la apariencia, de la que lo único que sabemos es que depende del deseo de visibilidad.

La apariencia inaugura el espacio propio del sujeto como disociación voluntaria de un contenido dado y de un significado y la posibilidad para el sujeto de asociarlos intencionalmente en una representación. Para el hombre socializado, para aquel que ha quedado inscrito en el circuito de la mirada, la posibilidad de la verdad (coincidencia de una representación y un contenido sensible, coincidencia entre las representaciones de varios sujetos) depende del deseo de apariencia en la superficie del ser.

¹⁶⁷ Jean-Jacques Rousseau ; *Discours sur l'Origine et les Fondements de l'Inégalité parmi les Hommes* (1754) Jean-Jacques Rousseau (Euvres Complètes Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1964 Tiii - Écrits Politiques p. 126

Libertinos y víctimas alrededor de la representación

« Ce son les petits détails qui donnent la vraisemblance, et la vraisemblance rend les mensonges sans (mauvaises) conséquences. »¹⁶⁸

Para el libertino la distancia entre el ser y el parecer es inmediatamente un espacio de acción. El control de las apariencias, es decir de aquello que con la mirada circula entre sujetos, es un medio para lograr éxito en la lucha por el dominio, pero éste exige una acción precisa y minuciosa que sólo es posible mediante el ejercicio de un poder ya constituido para ser capaz de dominar todos los “pequeños detalles” que permiten construir la verisimilitud de una asociación entre una apariencia¹⁶⁹ y un significado deseado, es decir, una interpretación deseada.

El libertino se encuentra, en este sentido, en una posición respecto a la eficacia de su acción que no es novedosa; es consciente de que los espacios de dominio son su propia condición de posibilidad y de que la acción futura se ve facilitada por la eficacia de la acción presente. La famosa Carta 81 de las *Amistades peligrosas*, que redacta Mme de Merteuil y que merecerá más adelante un comentario detallado, contiene una respuesta a una dificultad hasta cierto punto paradójica: ¿cómo conquistar nuevos dominios de acción cuando no se dispone de ninguno? El testimonio autobiográfico de Mme de Merteuil desde su adolescencia hasta su triunfo mundano es significativo por la clarividencia con la que describe lo que hay de audacia y de ruptura, pero también, al contrario, de compromiso y aprovechamiento de las instituciones existentes y los valores convencionales en un su proyecto libertino.

« J'étais tour à tour les favorites différentes. En effet, ses hommages réitérés, quoique toujours reçus par la même femme le furent toujours par un maîtresse nouvelle. »¹⁷⁰

« J'ai pu avoir quelquefois la prétention de remplacer à moi seule tout un serail ; mais il ne m'a jamais convenu d'en faire partie »¹⁷¹

Mme Merteuil, libertina experta, es capaz de "ser todas las mujeres", porque no es ninguna en particular. La escena de un libertino es siempre una esceno-grafía y Mme de Merteuil ofrece una “textualidad” de su feminidad en la que todo ha sido dispuesto de forma controlada. La libertina debe quedar del *lado bueno* del signo, aquel en el que éste alcanza su valor significativo y puede por lo tanto ser manipulado y combinado para

¹⁶⁸ C. d. Laclos (1781). *Ibid.* l. LXXXIV

¹⁶⁹ El término aristotélico *aesthesis*, conserva una ambigüedad de la que la terminología moderna carece. Lo propio de la representación es la transitividad entre un "aparecer" (*phainein*) y un significado, pero a este “aparecer” es difícil referir fuera de un contexto determinado. Puede tratarse de un contenido sensible, de un soporte material (por ejemplo, en una teoría del signo, el significante), una imagen mental, una sensación; una percepción etc.] D. W. Hamlyn ; *Aristotle's Account of Aesthesis in the De Anima in The Classical Quarterly New Series*, Vol. 9, No. 1 (May, 1959), pp. 6-16 Cambridge University Press

¹⁷⁰ C. d. Laclos (1781) *Ibid.* l. X

¹⁷¹ *Ibid.* l. CXXVII

producir apariencias verosímiles. Debe ser capaz de escribir su texto utilizando como sistema de signos aquello que sus víctimas consideran parte inalterable de la realidad, fuera del alcance de su acción y que recibe en sus labios el nombre de “verdad”, “naturaleza” o “sentimientos”. Más que una *supermujer* (superwoman¹⁷²), como la califica alguno de sus comentadores, es una *geno-grafa*, “*je suis mon ouvrage*” dirá en la carta 81. Es objeto de deseo, siendo el sujeto que controla el deseo.

Quedar del lado bueno del signo es permanecer con un pie entre bastidores, desde donde el signo nos muestra su potencial combinatorio y no su efectividad determinante al instituir una representación. Este es el “lado malo”, el lado sentimental, en el que las “víctimas” son manipuladas por una textualidad, una escenografía, que no controlan y de la que normalmente ni siquiera sospechan el artificio. La víctima sentimental es siempre, como Mme Argante en la obra de Marivaux, un “actor de buena fe”. Sube a escena ignorando que la obra tiene autor. Es una mujer (o un hombre) en el serrallo, puede sustituir a cualquier otro y ser sustituido en cualquier momento. Es un elemento material en la constitución del signo y a ellas (o ellos), los libertinos o libertinas se refieren utilizando descripciones definidas: no Cécile de Volanges sino *la petite personne, le bel objet*, no Mme de Tourvel sino *la sensible dévote*.

Cuando Mme de Merteuil gane ascendente sobre Valmont, su análogo masculino con quien inevitablemente entrará en conflicto a lo largo de la novela, le reprochará la falta de coincidencia entre sus palabras y sus actos « *La différence entre vos discours et vos actions* ». ¿No sería éste el reproche desengañado de una víctima? ¿No consiste toda manipulación en una forma de mentira y no es mentir poner en contradicción los discursos y los actos? Lo que Merteuil realmente le reprocha a Valmont es que sus acciones están hablando a pesar suyo. Que éste ha dejado de controlar su propia producción de signos y empieza a ser legible. La libertina puede mentir, pero en el último nivel de la interpretación sus acciones son su discurso, porque éstas poseen la misma textualidad que la escritura de la correspondencia que teje la novela. La diferencia entre *vuestro discurso y vuestras acciones* es para Valmont el signo - involuntario - de que ha dejado de ser su propio escenógrafo y ha perdido el control sobre la distancia que media entre su ser y parecer y se está convirtiendo por lo tanto en un “sentimental”, *un sentimentaire*. El propio Valmont nos describe este lenguaje involuntario de sus víctimas:

« *elle a serré la mienne (main) avec force ... ce mouvement m'a paru avoir quelque chose d'involontaire : mais tant mieux ; c'est une preuve de plus de mon empire.* »¹⁷³

La verdad del lenguaje sentimental reside – como hemos visto – en la disociación entre la intención y el significado. La prueba de su veracidad es su carencia de intencionalidad, la

¹⁷² R.C. Rosbottom, *Chordelos de Laclos*, Twayne, 1978. Citado por René Pomeau. *Les Liaisons Dangereuses*. GF1996.

¹⁷³ C. d. Laclos (1781) *Ibid.* l. XCIX

falta de coincidencia entre su emisor y su intérprete. El lenguaje sentimental es siempre un trazo, los restos perceptibles de una causalidad efectiva.

La dinámica asimétrica entre víctima y libertino se organiza alrededor de la asimetría fundamental en la escena alrededor del signo :

LIBERTINO

- Disociación entre ser y parecer
- Transparencia del otro
- Manipulación combinatoria
- Establecimiento de las series causales = Acción

SUJETO

*

VÍCTIMA

- Unidad de ser -
- Transparencia de sí -
- Trazo -
- Consumación de las consecuencias = Pasividad -
- OBJETO

Pero estas instancias de la asimetría pueden resumirse en la oposición entre la actividad hermenéutica del libertino y la pasividad legible, la disponibilidad textual, de su víctima. El privilegio de quien es ininterpretable pero intérprete de los demás. Y las *Amistades peligrosas* puede ser leída como la novela de la lucha de la representación, aquella que pone en escena el dominio del significado. El libertino nos indica que no existe acción sin significado ni producción de significado sin el establecimiento agónico de una relación de dominio y que ambos procesos son una función de una asimetría anterior que divide la escena y el signo.

A - El lado malo del signo

Cécile y Mme de Tourvel escenifican la inviabilidad de un sujeto hermenéuticamente pasivo, es decir, que no funda su acción en la distancia de la representación.

La pasividad y la transparencia

« ... *cela me faisait rougir et je ne pouvais pas m'en empêcher* ... »¹⁷⁴

El rubor es una prueba de sinceridad. Es el lugar común por excelencia de la sensibilidad "femenina", en el sistema de valores a los que se enfrentan los personajes de las amistades. El rubor es el ejemplo mismo de una "pasión" en el sentido técnico que esta palabra recibe en la filosofía moral del siglo precedente¹⁷⁵. Es algo que acontece y que « ...no podemos evitar », algo a lo que estamos sujetos y una acción de la que, en un sentido propio, no podemos ser actores. El rubor nos obliga a asistir a nosotros mismos como espectadores y no como actores.

El rubor de Cécile, la joven ingenua víctima ejemplar de Valmont en la Amistades, constituye un caso límite, casi una abstracción en el “tratado de las pasiones de los demás” que podría compartir su seductor con su cómplice Mme de Merteuil. Es tan perfectamente simple que ni siquiera se presta a la interpretación moral. Cécile vive la expresión de sus pasiones desde el exterior y puede, como en este caso, convertirse en objeto de sorpresa para sí misma. En Cécile no existe diferencia entre el valor significativo de sus sentimientos y la efectividad de las series causales que los producen.

¹⁷⁴ Ibid. I. III

¹⁷⁵ Cf. *Traité des Passions* (1669) de Descartes. El termino « *passion* » que ahora traduciríamos por *afecto*, denota específicamente una noción de pasividad que pertenece todavía a la tradición aristotélica. La pasividad a la que Aristóteles se refiere mediante el verbo 'Paskein' (cat.9,11b) es lo propio de la materia, constituye una de las categorías y juega en *de Anima* ii un papel importante como teoría de la sensación, cuando ésta implica una influencia externa efectiva frente a la que el alma es pasiva: *De Anima* 416b32 "... La sensación consiste en ser alterado y en padecer una acción" ἡ δ' αἴσθησις ἐν τῷ κινεῖσθαι τε καὶ πάσχειν συμβαίνει.

El rubor es a la vez un significante - para quienes la observan y para ella misma - y la reacción mecánica de su cuerpo. En cierto modo Cécile precede a la disociación entre ser y parecer del hombre socializado.

Cuando se refiere a este tipo de mujeres (o de hombres) Merteuil utiliza la palabra ‘máquina’.

« *Or je ne connais rien de si plat que cette facilité de bêtise, qui se rend sans savoir ni comment ni pourquoi, uniquement parce qu'on l'attaque et qu'elle ne sait pas résister. Ces sortes de femmes ne sont absolument que des machines à plaisir.* »¹⁷⁶

La mejor manera de entender la expresión ‘máquina’ en los labios de Merteuil es tomarla al pie de la letra. Cécile es realmente una cosa a la que se puede designar como un objeto inanimado ‘esto’ « *cela n'a ni caractère ni principes* »¹⁷⁷ y ‘esto’ pertenece al género de las máquinas, es decir, funciona como un transmisor de series causales exógenas. La máquina es un objeto transitivo y pasivo, una “cosa” suficientemente sofisticada para transmitir una panoplia de fuerzas que pueden ser utilizadas por un manipulador con cierta precisión y diversidad de efectos. Cécile es transparente en un doble sentido: es incapaz de esconder sus sentimientos al controlar los signos que emite, pero es transparente porque, para el ojo entrenado de la libertina, sus acciones son siempre efecto de otra cosa.

La incapacidad interpretativa

« *Ce qui m'inquiétait le plus était de ne pas savoir ce qu'on pensait sur mon compte* »¹⁷⁸

Cécile, es incapaz de interpretar a los demás. Pero en su caso, esta incapacidad hermenéutica es doble, puesto que implica *a fortiori* que no puede interpretar lo que los demás, en tanto que sujetos lectores de sus signos, poseen de ella como objeto de su escrutinio. Cécile asiste a su presentación mundana como un espectador que no entiende la obra. No solamente está desligada de su puesta en escena y no puede modificarla, sino que ni siquiera puede adivinar el efecto que produce su aparición. Queda desposeída de la autoría de su propia presencia escénica frente a los otros espectadores que comparten el salón de su madre – y en este sentido es un caso perfecto de ausencia de “retorno de consciencia”.

De su propio valor sólo es capaz de retener « *le mot de jolie* »¹⁷⁹. No una frase, no un juicio; una sola palabra fuera de contexto, un significante sin significado como « *celui de gauche* »¹⁸⁰.

¹⁷⁶ *Ibid.* l. CVI

¹⁷⁷ *Ibid.* l. XXXVIII

¹⁷⁸ *Ibid.* l. III

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*

Esta incapacidad interpretativa, que en Cécile alcanza una forma de perfección, hace de ella algo parecido a una víctima sadiana. Absolutamente pasiva, absolutamente máquina. Sin embargo esta suerte de pureza, que en Sade como veremos es una necesidad escénica, produce en la novela de Laclos un efecto irónico, porque el lector simplemente no puede llegar a creer que su ingenuidad sea sincera. El autor utiliza su incapacidad interpretativa para producir un resultado cómico. La primera carta de *Les Liaisons* narra su confusión frente a un zapatero cuando éste se arrodilla para calzarle un nuevo modelo y ella cree que se trata de un amante que se arroja para besarle los pies. En su zozobra interpretativa todo lo que produce Cécile es un constante error de lectura. La escena de alcoba en la que es forzada por Valmont no llega a resultar inquietante, porque Cécile está ausente, y sólo reaparece cuando, como una “máquina de placer”, Valmont al manejar su cuerpo pulsa un resorte novedoso.

Mme Merteuil decide por todo esto que es inútil educarla. Le retira el estatus de aprendiz libertina y produce la lista de sus atributos: *faiblesse de caractère, passivité...* A partir de ese momento, abandonada por sus usuarios libertinos, la máquina Cécile queda fuera de juego. Su retorno al convento que había abandonado en el inicio de la novela equivale, al finalizar ésta, a la inmovilidad del autómatas que ha agotado la inercia de su movimiento.

Transparencia de sí, obstáculo del otro

« *J'avais peine a cacher mon émotion ... Un de mes plus grands tourments est de ne pas savoir ce qu'il pense* »¹⁸¹

Como Cécile, Mme la présidente de Tourvel - la joven esposa de un magistrado que será a lo largo de la novela el objetivo de la conquista de Valmont - no llega a dominar su emisión de signos y, como ella, no consigue interpretar los de Valmont. Pero si la incapacidad interpretativa de Cécile era absoluta y dependía del valor casi ejemplar de su personaje, en Tourvel es el fruto de la manipulación del libertino. Cécile descubre su sonrojo y sólo puede constatar, con indiferencia, su propia inserción en una serie causal. “*Cela me faisait rougir*”

Tourvel, al contrario, vive su transparencia como una lucha en la retaguardia. Valmont ha conseguido romper en algún punto las defensas de su autonomía – el vocabulario militar forma parte del discurso libertino, y en la medida en que implica el sometimiento de la voluntad del otro mediante una lucha tampoco es, como la máquina, propiamente una metáfora –, pero su posición de sujeto no se ve comprometida. Cécile puede ser utilizada, Tourvel debe ser poseída y el valor de su conquista depende de su propio valor como sujeto. Razonando en los términos de su autonomía, interpreta su transparencia como parte de su propia acción, una dificultad para alcanzar un objetivo - disfrazar la

¹⁸¹ *Ibid.* l. CIX

emoción -, cuya formulación la acerca a la propia dinámica libertina de la que está siendo víctima: evitar ser leído por otro, permanecer opaco a su curiosidad interpretativa.

Del mismo modo, la incapacidad interpretativa es en Tourvel un fracaso específico ligado al propio Valmont. Tourvel no consigue adivinar lo que él piensa pero comparte con Valmont la conciencia de que en esta asimetría hermenéutica se está dirimiendo el futuro de su lucha. Tourvel es un sujeto.

« Qu'elle croie à la vertu mais qu'elle me la sacrifie »¹⁸²

Pero es un sujeto vencido, y si comparte con el sujeto libertino el vocabulario agónico de la lucha hermenéutica, se da la interesante paradoja de que este vocabulario, que en cierto modo es el más adecuado para “luchar”, es de hecho el síntoma de su propia derrota. Tourvel pierde la partida en el mismo momento en el que acepta que la está jugando.

Cuando inicia su relación con Valmont, Tourvel dispone de una situación privilegiada y la asimetría hermenéutica cae en cierto modo a su favor. Ha recibido una advertencia de Mme de Volanges¹⁸³ y a Valmont no le precede sólo su fama, sino también una información precisa sobre sus “crímenes”, las tácticas que utiliza y las mujeres a las que ya ha perdido, “*perdues*”, es decir aquellas a las que ha puesto en contradicción con el sistema de valores que Tourvel asume. La seducción de Tourvel y lo que de lucha hermenéutica ésta conlleva, implica algo más que una simple mentira. Valmont tiene que ser capaz de proporcionar una reinterpretación de todo su personaje. Escribir de nuevo, con el material disponible, su propia historia como seductor libertino, y necesita para ello que Tourvel se convierta en su juez.

El peligro de ser Sujeto

« Mme de Tourvel à t'elle besoin d'illusion ? non ; pour être adorable il lui suffit d'être elle-même »¹⁸⁴

Mme Tourvel, escribe Valmont, es adorable. El mismo rubor que en Cécile es un rasgo de su ser máquina, es en ella “el amable sonrojo de su modesto embarazo”.

« L'aimable rougeur vint colorer son visage et son modeste embarras »¹⁸⁵

Amable, con modestia, como debe aparentar serlo Marianne en la novela de Marivaux, es decir, amable por su total carencia de artificio. Su sinceridad no es un acto de

¹⁸² *Ibid.* l. VI

¹⁸³ *Ibid.* l. IX

¹⁸⁴ *Ibid.* l. VI

¹⁸⁵ *Ibid.*

voluntad sino una naturaleza y es anterior al circuito especular. En Mme de Tourvel ser y parecer son todavía una misma cosa. Y su valor - su valor moral en su propio sistema de interpretación y su valor de conquista para el libertino - se funda en esta suerte de identidad: para ser adorable le basta ser “ella misma” y a la inversa, es adorable porque es realmente “ella misma”. Es anti-libertina como lo es, fantasmagóricamente, la Julie de Rousseau, al encarnar, como un símbolo animado, lo que el propio Rousseau considera una ficción antropológica: un hombre natural que precede a la disociación socializante entre ser y parecer que estructura al sujeto como espacio de representación. Tourvel posee un valor inestimable porque en cierto modo es imposible, inviable. Representa el punto sin grosor que media entre el sujeto Merteuil - que ha conseguido ser puro artificio, ser enteramente “su propia obra” - y la máquina Cécile cuya carencia de ser invalida la noción de apariencia. Mme de Tourvel es la posición paradójica y, como demuestra la novela de Laclos, inviable de un sujeto sin retorno de consciencia, un sujeto autónomo pero sin la distancia fenomenológica de la representación.

*« Je ne crains pas de vous prendre pour juge (...) Après m'avoir condamné sans m'entendre »*¹⁸⁶

Tourvel es por lo tanto “*une femme rare*”¹⁸⁷, tan excepcional que su muerte o su desaparición son en cierto modo inevitables. Porque para seguir siendo lo que es debe permanecer estática en la posición tautológica en la que ‘su ser es ser lo que es’, pero la seducción de Valmont le obliga inmediatamente a aceptar la disociación de las apariencias al convertirla en “su juez”, a emitir un juicio que valide o invalide la sinceridad del libertino.

Valmont lo sabe y satura su correspondencia con un lenguaje jurídico y moral que intima a la *Présidente* a pronunciar un juicio, y al mismo tiempo le devuelve la sentencia antes de que ésta haya sido emitida:

*« ...votre cœur, que j'ai mal connu, n'est pas fait pour l'amour ; le mien, que vous calomniez sans cesse, est le seul qui soit sensible ; le vôtre est même sans pitié (...) je m'occupai à vous mériter (...) je m'empresse de vous obéir (...) j'aie à cœur de justifier auprès de vous les sentiments que vous m'avez inspirés (...) car tandis que je consacre ma vie à vous adorer, vous passez la vôtre à me chercher des torts ... »*¹⁸⁸

Pero para poder ser juez, Mme de Tourvel debe, justamente, disociar las apariencias de la verdad, observar y tomar consciencia de que está siendo observada, es decir, entrar en el juego de la interpretación. Valmont consigue romper su unidad original obligándola a ser su testigo de cargo, a sopesar las pruebas frente a la sinceridad de su testimonio, a juzgar y a castigar, hasta que cualquier signo por su parte se convierta en un dictamen. Doble disociación impuesta a Mme de Tourvel, que debe instruir la causa de Valmont y disimular al mismo tiempo, impostando las apariencias, la naturaleza de su veredicto.

¹⁸⁶ *Ibid.* II. CCIV & XXXVI

¹⁸⁷ *Ibid.* I. CLXXIX

¹⁸⁸ *Ibid.* II. XXIV, XXXIV, XXXXII & LII

Su única defensa eficaz habría sido la indiferencia absoluta. Es decir, poseer desde el inicio y sin artificio, el rasgo que sólo un sujeto radical podría conquistar : la autonomía absoluta del juicio en el orden de la representación. La indiferencia hacia los sentimientos de los demás, hacia su dolor, hacia su juicio y sus representaciones.

La paradoja de la sinceridad en el circuito especular

Si la salvación de Tourvel reside en su imposible insensibilidad, significa que sólo puede salvarse dejando de 'ser lo que es' abandonando su posición tautológica, es decir muriendo (perdiendo su ser) o mutando hacia una de las dos posiciones alternativas: o bien una máquina (Cécile = no ser) o bien una libertina (Merteuil = ser artificio). La posición, Mme de Tourvel es antinómica, inconcebible en el seno del circuito especular donde sólo son funcionales las dos posiciones que la niegan: Mme Merteuil y Cécile, la primera como sujeto disociado que puede dominar su apariencia y juzgar la de los demás - establecer de ellos una representación adecuada que dé cuenta de sus posiciones y sus intereses, y la segunda, subsidiariamente, en la medida en que mantiene un interés de uso para un sujeto.

Pero, justamente, Mme Merteuil es viable porque es capaz de imitar las apariencias de aquello que carece de ellas y que es sistemáticamente anulado en su seno... la sinceridad de Mme de Touvel.

La libertina y su víctima comparten la transparencia: y aunque en Merteuil la transparencia es un artificio y en Mme de Tourvel - aunque sólo sea durante instante - es la sinceridad concebida como identidad no disociada entre el ser y la apariencia, ambas se definen por su ausencia de retorno de consciencia:

« ... sur sa figure céleste, ce touchant d'embarras d'une modestie qui n'est pas jouée »¹⁸⁹

El valor de la modestia reside en que no es fingida, en que ni siquiera es un acto consciente, no surge de un juego en el sistema de miradas y por lo tanto no establece un cálculo sobre su valor y su significado, la verdadera modestia es aquella que se ejercita fuera de la mirada del público.

Un rasgo importante de la autonomía libertina de Merteuil, frente a la autonomía del hombre natural y a-histórico de Rousseau - pero también a la del libertino radical sadiano que corre hacia su propio límite y su extinción - es que su estrategia se funda en su viabilidad. El libertinaje de Mme de Merteuil es un proyecto de vida y su autonomía aprovecha la realidad efectiva a la que se enfrenta y debe reconocer los límites que ésta impone. La libertina utiliza los códigos y los valores contradictorios de la vida en común. Por ello, Mme de Merteuil, que se enorgullece de ser su propia obra (y por lo tanto puro artificio), es una obra maestra desconocida. Su perfección libertina debe

¹⁸⁹ *Ibid.* l. VI

permanecer secreta, salvo - y con consecuencias catastróficas - para un “alter ego” como Valmont.

Cuando en la Carta 113 Merteuil explica cómo va a abandonar a su amante M. Belleruche, vemos que no puede simplemente notificarle su despecho, debe manipularle y conseguir que sea él quien la abandone:

« ... *je le surchargerai à tel point d'amour et de caresses, nous y vivrons si bien l'un pour l'autre uniquement, que je parie bien qu'il désirera plus que moi la fin de ce voyage* »¹⁹⁰

... va a impostar un exceso de amor, va a simular ser una Tourvel, es decir, aquello que más desprecia, una víctima sentimental destinada a desaparecer de escena. Es una estrategia eficaz (en la carta 134) porque Merteuil sabe que si bien el amor no es amable, al mismo tiempo forma parte de un horizonte de interpretación público en el que posee valor y legitimidad. El circuito especular instauro todo un juego de paradojas:

Mme de Tourvel (el sujeto en el que coinciden apariencia y ser) es inviable *pero* es el ideal que da forma y legitima al sujeto.

El amor no es amable *pero* debe ser simulado.

El circuito especular disocia el ser de la apariencia *pero* todas apariencias en su seno deben simular su unidad.

Estas paradojas dan cuenta de un mismo hiato fundamental:

El retorno de consciencia instauro el circuito especular.

Pero

El circuito especular para ser viable debe evitar el retorno de consciencia.¹⁹¹

que tiende a multiplicar las oposiciones paradójicas en el sistema de representaciones que los sujetos producen entre sí : para ser bella hay que ignorarlo, pero lo primero que hace el amante es enunciar esta belleza (y por lo tanto destruirla). Esta tendencia a la paradoja se manifiesta en las *Liaisons* y la lucha textual que se pone en escena en la correspondencia, como una **inconsistencia necesaria de la escritura libertina**.

¹⁹⁰ *Ibid.* l. CXIII

¹⁹¹ El actor, para resultar convincente, debe simular ignorar la mirada de su público. **Pero** para ser efectivo debe ser perfectamente consciente de esta.

B - La carta y su metalenguaje

La escritura comienza siendo huella del lado malo del signo, pero en el seno de la acción libertina se vuelve simulacro y puesta en escena y reintegra su metalenguaje como un contenido. Permanece en movimiento y no conoce una instancia última de lectura salvo cuando un sujeto instaura un monopolio hermenéutico.

La doble naturaleza de la escritura

« Voyez donc à soigner d'avantage votre style... vous dites tout ce que vous pensez et rien de ce que vous ne pensez pas. »¹⁹²

El mejor consejo que Mme de Merteuil puede darle a Cécile es, en el vocabulario de Rousseau, que “pervierta” su escritura lo antes posible, que la inscriba en la ruptura de la unidad de ser. La escritura, y especialmente la escritura epistolar, aquella que es producida para un receptor específico, es para la Marquesa el lugar privilegiado del artificio, de la modificación voluntaria de las apariencias. Su función no es enunciativa o expresiva. No es un relato de la vida interior, ni la puesta en claro de los pensamientos. La escritura no es la transcripción del “ser” del sujeto, es al contrario, el trabajo de constitución de su parecer.

« Vous voyez bien que, quand vous écrivez à quelqu'un c'est pour lui et non pas pour vous. »¹⁹³

Extrañamente, esta constitución del parecer implica una forma de abnegación, de olvido de sí. Porque construir la apariencia significa concentrarse en las representaciones del otro. Y en la escritura epistolar, donde el juego de disociación entre ser y parecer es una relación entre dos sujetos, esto significa privilegiar la perspectiva del interlocutor sobre la propia. “Escribimos para él y no para nosotros” porque el libertino quiere escribir en él, busca dominar el espacio de la representación de su interlocutor.

¹⁹² *Ibid.* l. CV

¹⁹³ *Ibid.*

« Depuis que j'ai lu sa lettre, j'ai tant de plaisir...dès que je fermais les yeux je le voyais là ... J'ai emporté la lettre dans mon lit et je l'ai baisée comme si... Je n'ai pas pu m'en empêcher. »¹⁹⁴

Y la joven Cécile necesita sin duda los consejos de Merteuil. La lectura de una carta produce en ella una serie de reacciones en cadena. Placer, proyección involuntaria de la imagen de su interlocutor sobre sus párpados cerrados – ejemplo paradigmático de un sujeto que ha perdido el dominio de su espacio de representación – e incluso modificación de su comportamiento, un beso que se escapa “sin que lo haya podido evitar”. La correspondencia es causal por naturaleza. La carta que ha recibido Cécile ha sido redactada por Danceny, no es por lo tanto un producto libertino, pero su eficacia causal se mantiene intacta. Una carta es una máquina amplificadora de efectos que el libertino debe ser capaz de dominar.

En Mme de Merteuil esta praxis de la correspondencia es consciente y alcanza incluso un cierto grado de sofisticación teórica. Su Carta 33, dirigida a Valmont, obviamente el único personaje con el que puede discutir sobre la función libertina de la correspondencia, adquiere a veces los rasgos de un tratado:

« ... mais à quoi vous servirait d'attendrir par lettres, puisque vous ne seriez pas là pour en profiter ? Quand vos belles phrases produiraient une ivresse assez forte pour décider cette femme, vous flattez-vous qu'elle soit assez longue pour que la réflexion n'ait pas le temps d'en empêcher l'aveu ? Songez donc au temps qu'il faut pour écrire une lettre, à celui qui se passe avant qu'on la remette (...)
... il n'y a rien de si difficile, en amour, que d'écrire ce qu'on ne sent pas. Je dis écrire d'une façon vraisemblable : ce n'est pas qu'on ne se serve des mêmes mots ; mais on ne les arrange pas de même, ou plutôt on les arrange, et cela suffit. (...)
... la véritable école (el verdadero error) est d'avoir écrit, je vous défie à présent de prévoir où ceci peut vous mener »¹⁹⁵

Estos tres comentarios de Mme de Merteuil implican una doble naturaleza de la escritura.

a) La escritura es una forma de acción. La carta es una máquina en el mismo sentido que lo era la manipulación de un ingenuo, un sistema de transmisión y multiplicación de la actividad causal del sujeto. El objetivo de la escritura libertina - la escritura que el libertino produce como una acción - es la modificación de la conducta de su lector. La función conativa¹⁹⁶ es la norma de la escritura libertina.

¹⁹⁴ *Ibid.* l. XVI

¹⁹⁵ *Ibid.* l. XXXIII

¹⁹⁶ “Conative function” Roman Jakobson, *Closing Statement : Linguistics and Poetics in Style in Language*. Thomas Sebeok. 1960 p. 357

Si la escritura es mecanismo de transmisión causal la mejor forma de medir su alcance es medir sus efectos. En un acceso de rebeldía Mme de Tourvel desvela la naturaleza de toda correspondencia libertina:

«Vous m'entourez de votre idée plus que vous ne le faisiez de votre personne. Écarté sous une forme vous vous reproduisez sous une autre »¹⁹⁷

La carta es un sustituto de la presencia del redactor; la carta representa a su autor. Este topos clásico¹⁹⁸ forma parte del horizonte de lectura del receptor epistolar. Pero en el comentario de Mme de Tourvel saber *qué* esta presente a través de la carta, *qué* substituye esta última equivale a saber *cómo* esta substitución se está produciendo. Si la función de la correspondencia de Valmont es conativa, su contenido es el efecto que la carta produce en su lector. En este caso el “me rodeáis de vuestra presencia” de Mme de Tourvel.

El primer comentario de Mme de Merteuil se refiere a esta función de la escritura libertina. La carta, nos dice Mme de Merteuil, produce una causalidad limitada, porque el tiempo de la lectura no coincide con el tiempo de la seducción. La carta produce una causalidad diferida, donde la distancia temporal se corresponde con la distancia física que separa al sujeto activo de sus efectos, y con la acumulación de procesos que median entre la escritura y la lectura y que Mme de Merteuil se complace en listar: “*Songez donc au temps qu'il faut pour écrire une lettre, à celui qui se passe avant qu'on la remette...*”; aunque la seducción epistolar tuviera efecto, nadie podría recoger sus frutos : “*...vous ne seriez pas là pour en profiter*”.

b) Junto al valor conativo de la escritura, el análisis que lleva a cabo Mme de Merteuil en la Carta 33 implica otra concepción bien distinta: 1, escribir es un error porque puede tener consecuencias imprevisibles. 2, Frente a la escritura artificial y controlable del sujeto libertino, existe una escritura amorosa que es inimitable porque es inmediatamente una consecuencia del sentimiento amoroso. Es decir, una escritura que paradójicamente no sería un verdadero acto de lenguaje. Una escritura que es un trazo,

¹⁹⁷ *Ibid.* l. LVI

¹⁹⁸ « Pseudo-Libanios résume l'opinion commune : La lettre est donc une sorte de conversation mise par écrit avec quelqu'un de qui l'on est séparé. Elle remplit un besoin défini : on y parlera comme quelqu'un de présent à des gens présents. » Régis Burnet *Le genre épistolaire dans l'Antiquité* (Caractères épistolaires, 2) FEC - Folia Electronica Classica (Louvain-la-Neuve) - Numéro 5 - janvier-juin 2003

Séneca proporciona el ejemplo elegante de una escritura epistolar sustituto de la presencia, una “conversación diferida”, que se convierte en objeto de su propia reflexión. La escritura *reflexiva* de Séneca representa aquí doblemente a su autor: « *Tu m'écris souvent et je t'en sais gré, car ainsi tu te montres à moi par le seul moyen dont tu disposes. Chaque fois que ta lettre m'arrive, nous voilà tout de suite ensemble. Si nous sommes contents d'avoir les portraits de nos amis absents, par les souvenirs qu'ils renouvellent, si cette consolation mensongère et vaine allège le regret d'être loin d'eux, comme une lettre nous réjouit d'avantage, puisqu'elle apporte des marques vivantes de l'absent, l'empreinte authentique de sa personne ! La trace d'une main amie, imprimée sur les pages, assure ce qu'il y a de plus doux dans la présence : reconnaître.* » Sénèque à Lucilius XL, in *Sénèque; entretiens et à lettres Lucilius*, Robert Laffont « Bouquins », 1993 p. 691

una huella para la que es imposible la disociación entre ser y parecer y que se diferencia inmediatamente de la escritura libertina que es una disposición, una combinatoria, de palabras « ... *on les arrange, et cela suffit* ».

La escritura epistolar se opone a los « ... *vains discours qui ne laissent aucune trace après eux* »¹⁹⁹ y puede por lo tanto ser trazo de formas diferentes : huella descontrolada de los sentimientos²⁰⁰, pero también, por su mera materialidad, prueba incontrolable de una acción. La distancia entre ambas puede ser reducida porque la materialidad de la carta se corresponde con la materialidad implícita del lenguaje involuntario, algo que Valmont es capaz de percibir inmediatamente:

« *Jugez de ma joie, en y apercevant les traces bien distinctes des larmes de mon adorable Dévôte* »²⁰¹

Las lágrimas secas sobre el papel definen el paradigma de la escritura como trazo sentimental que según Merteuil es inimitable por el arte combinatorio del libertino. Curiosamente, la carta en la que Valmont va a “leer” las lágrimas de su víctima, es una carta que ésta no ha escrito. Las lágrimas han sido vertidas sobre una carta del propio Valmont, que redescubre así su propia escritura libertina - la carta de Dijon, carta simulacro por excelencia puesto que ha sido enviada con un falso remite para utilizar la propia materialidad de la carta como parte del engaño - doblada por la escritura trazo de las lágrimas de Tourvel. Un verdadero palimpsesto, donde se acumulan tres niveles de textualidad:

Escritura libertina (el simulacro sentimental de Valmont)

Escritura trazo (lágrimas de Tourvel)

La Carta trazo
(materialidad de la carta cuyas
consecuencias son imprevisibles. Ex:
Una carta puede ser robada)

Una carta y algo más

Este doble valor de la escritura, que necesariamente está a la vez del lado bueno y del lado malo del signo implica una doble táctica por parte del sujeto libertino. Primero “*Ne*

¹⁹⁹ *Ibid.* l. LXXXI

²⁰⁰ « La parole que le sujet émet va, sans qu’il le sache, au-delà de ses limites de sujet discourant... Une parole émerge qui dépasse le sujet discourant » Jacques Lacan ; *Le séminaire* I, Seuil, 1975, pp. 293-4

²⁰¹ *Ibid.* l. XLIV

jamais écrire” como recomienda Mme Merteuil, y sobre todo nunca escribir de su propia mano:

« *Il lui remet en même temps un billet de moi, mais non de mon écriture, suivant ma prudente règle* »²⁰²

... porque la escritura es la huella del cuerpo, no admite el juego de la mentira. Establece la evidencia de su serie causal: la autoría.

El libertino es un personaje esencialmente grafómano y constituye una suerte de evidencia que las *Amistades peligrosas*, la norma del libertinaje mundano más acabado, utilice la forma de la novela epistolar²⁰³. A las objeciones de de Mme de Merteuil Valmont va a responder ¡escribiendo una carta! la antes mencionada Carta de Dijon. Es decir, doblando el ejercicio de escritura, cuyos límites Mme de Merteuil había identificado, e integrándolo en una puesta en escena más amplia que va a utilizar la materialidad incontrolable de la correspondencia. Este es el privilegio último del sujeto libertino, el privilegio de su capacidad para reinstaurar el artificio significativo: incluso el orden material de la huella puede ser introducido en el sistema combinatorio de la escritura como artificio; las huellas pueden ser falsificadas o su interpretación modificada recreando el contexto en el que van a ser interpretadas. Frente a las dudas de Mme de Merteuil sobre la posibilidad de simular la escritura trazo (... pero toda correspondencia libertina es conativa y nada nos permite deducir que Mme de Merteuil piense algo parecido, sólo sabemos que quiere convencer a Valmont de ello, pero ¿no es acaso la mejor estrategia del falsificador pretender, al presentar su falsa moneda, que ésta es infalsificable?) Valmont responde con una acción. Si la escritura libertina es acción, la puesta en escena epistolar es una acción al cuadrado. Enviando una carta desde Dijon, observando la reacción de Mme de Tourvel en directo (Aquí pero en otro lugar, la carta viene de Dijon, pero yo que soy su autor y te alcanzo a través de mi escritura estoy también aquí, en el salón de Mme Rosemonde observando cómo te sonrojas), poniendo en escena la propia realidad de la carta y todos los momentos de su pretendido valor comunicativo, es decir, aceptando que la carta es escritura y algo más pero que “algo más” también pertenece a la capacidad combinatoria del sujeto, Valmont alcanza en última instancia el nivel textual propio de las *Liaisons dangereuses* (la novela), es decir el último nivel de lectura, aquel que supuestamente sólo pertenece al lector²⁰⁴, y nos demuestra cuál es la posición determinante del sujeto libertino: ser la

²⁰² *Ibid.* l. X

²⁰³ Las *Amistades peligrosas* debían necesariamente tomar la forma de una novela epistolar por su filiación y su diálogo con la *Nueva Eloisa* y a través de ella con el género epistolar sentimental como *Pamela* de Richardson. Pero esta determinación histórica forma parte integrante de la estrategia libertina, porque los sentimientos son el correlato subjetivo de la manipulación libertina.

²⁰⁴ « *Valmont et Mme de Merteuil, eux aussi, lisent les lettres qui ne leurs sont pas destinées. (...) Ils occupent eux aussi, et eux seuls, la situation privilégiée du lecteur. (...) Il s'institue de la sorte une égalité, donc une complicité entre le lecteur et le couple libertin (...) complicité avec les monstres, complicité avec le mal.* » Jean Rousset ; *Forme et Signification*, José Corti, 1962, p.99

última instancia de la interpretación, poseer el monopolio hermenéutico. Pero también nos indica que el artificio combinatorio pertenece al orden de la acción, y que ésta se define como la capacidad para leer los signos que emiten los demás, para producir representaciones adecuadas que den cuenta de éstos y establecer series causales a partir de ellos.

Libertino y víctima delimitan el espacio alrededor del signo como un juego de oposiciones:

Lectura, interpretación, acción – [Signo] – pasión, trazo, legibilidad

Y en este juego nada ilustra mejor cómo se formula el valor normativo de la escritura libertina que esta reflexión de Cécile:

« Ces mots tracés au crayon s'effaceront peut être, mais jamais les sentiments gravés dans mon cœur »²⁰⁵

Lo que permanece según Cécile, son los sentimientos “grabados en el corazón”. Un sistema de muescas, casi de heridas, que se opone a la escritura del lápiz y a sus trazos que pueden ser borrados. El libertino sabe, al contrario, que el sentimiento es un fenómeno periférico en un sistema causal en el que la víctima tiene una función pasiva y es por lo tanto cambiante, manipulable por el libertino e - incluso si la víctima nunca

Estas líneas vienen precedidas por estas otras : (*Les liaisons*) est un roman beaucoup moins cerebral et “satanique” qu’il ne semble. C’est le roman de l’amour, du triomphe de l’amour.

En la argumentación de Rousset, la forma misma de la novela determina este significado: el paso del orden al desorden cuando los dos libertinos pierden el control de sí mismos y de su tablero de juego, “...la destruction de l’ordre par la passion”. La advertencia de Mme de Merteuil a Valmont : « Vous voilà donc vous conduisant sans principes... » que desemboca en su acusación de estar enamorado, sería una advertencia de la libertina hacia un camarada, un comentario técnico entre dos miembros de un mismo oficio y no un golpe en la lucha hermenéutica por el dominio del otro. Rousset no se interesa por la pugna entre ambos libertinos y considera que en *Les Liaisons* “il y a deux champs en lutte (...) les libertins et (...) les sincères”. Se trataría de una lucha entre especies o entre castas y no entre dos sujetos que utilizan a “los sinceros” - que por cierto no lo son tanto -, como meros instrumentos.

De este modo el comentario de Rousset sobre la posición excepcional de los libertinos y su proximidad con la posición de lector queda suspendido, como una apertura inquietante, quizás irónica, pero desgajada de esta “novela del amor”, cuando desde la lógica del sujeto radical, la búsqueda del monopolio hermenéutico que encarna la figura del lector, es cualquier cosa menos accidental. Por otra parte la “complicidad” con el lector es solo un supuesto y es contradictoria con la naturaleza del “escándalo” que supone la novela. La inquietud que su lectura produce y que Rousset toma como punto de partida, es fruto del propio conflicto interpretativo entre el lector y la libertina. Su coincidencia en la misma posición es problemática y desemboca en la dificultad para el lector de conservar su autonomía, su propio espacio de soledad lectora, en un efecto verdaderamente “diabólico” que impide que el lector desactive a los personajes distanciándolos en la mera ficción, del mismo modo que el lector de Sade, que no puede reaccionar o responder frente a las diatribas filosóficas de los verdugos, queda en cierto modo atrapado por ellas, víctima de su exhuberancia interpretativa.

²⁰⁵ C. d. Laclos (1781) *Ibid.* l. lXIX

conociera a su verdugo - limitado en el tiempo por la usura del aburrimiento. La escritura, sin embargo, es un trazo que puede permanecer a pesar nuestro, que produce efectos incontrolados y que corre el riesgo de acusarnos... y es por lo tanto imprescindible reintroducirla en una escenografía más amplia, una escenografía en la que el propio objeto, la carta, se convierta a su vez en material para un orden combinatorio superior. Para controlar un lenguaje el libertino adivina que también debe dominar su metalenguaje.

La puesta en escena de la carta y la carta como puesta en escena

La carta es por lo tanto escritura y algo más: la doble posibilidad, problemática para la acción libertina, de ser una puesta en escena o de ser un trazo, de convertirse en un nuevo arma en el arsenal libertino o al contrario, de transformarse en una prueba de su culpabilidad. A lo largo de las *Amistades* la carta se convierte en punto organizador de las escenificaciones asimétricas, aquellas que permiten a Merteuil o Valmont ejercer su poder. En uno de los pasajes más conocidos Valmont redacta sobre el cuerpo desnudo de una amante una de sus cartas a Mme de Tourvel²⁰⁶. El lector que ya ha sido prevenido de las circunstancias en las que esta carta ha sido redactada tiene que mantener dos niveles de lectura. En el primero aquel en el que Valmont se dirige a Mme de Tourvel encontramos todo el vocabulario de convención de la expresión sentimental.

La carta comienza con la descripción dramática del decorado:

*« C'est après une nuit orageuse, et pendant laquelle je n'ai pas fermé l'œil ; c'est après avoir été sans cesse ou dans l'agitation d'une ardeur dévorante, ou dans l'entier anéantissement de toutes les facultés de mon âme, que je viens chercher auprès de vous, Madame, un calme dont j'ai besoin, et dont pourtant je n'espère pas pouvoir jouir encore. »*²⁰⁷

Una tormenta que es para Tourvel el decorado convencional de la pasión y para Valmont, para Merteuil que ha recibido una copia, y para el lector – que comparte con los libertinos el último nivel interpretativo – es la furia del intercambio erótico. Una noche en vela por la inquietud del corazón, que es la noche en blanco del deseo satisfecho, un paréntesis de tranquilidad en el que el “amante” de Mme de Tourvel describe la quietud del amor correspondido y que para el libertino es el diferimiento del placer para evitar el enervamiento del deseo.

La carta se define por ambas lecturas. Una de ellas contiene a la otra pero no la borra y resulta por lo tanto irónica y cruel. Pero sobre todo le otorga una capacidad crítica hacia el discurso sentimental que se funda en su victoria escenográfica efectiva. Un libertino podría argumentar que el sentimiento es ridículo, pero Valmont en esta carta doble lo ridiculiza. El sentimiento es ridículo porque es siempre una falsa moneda que el libertino

²⁰⁶ *Ibid.* l. XLVIII

²⁰⁷ *Ibid.*

obliga a aceptar a sus víctimas como demuestra la existencia misma de la carta que está escribiendo sobre un cuerpo desnudo:

« ... la situation où je suis en vous écrivant me fait connaître, plus que jamais, la puissance irrésistible de l'amour... »

La posición en la que Valmont se encuentra tiene un verdadero valor propedéutico. Le ayuda a conocer, corrobora, pero también provoca, el verdadero poder del amor, tal y como, desde su monopolio hermeneutico, Valmont puede representarlo, es decir el inmenso poder del deseo y la eficacia de la falsa [*puissance irrésistible de l'amour*] al establecer relaciones de dominio. El amor, en el que Tourvel va a terminar creyendo pero que no es más que un medio que utiliza el libertino para poseerla. La Carta 48 adquiere, en este sentido, un valor filosófico notable, es un verdadero trabajo de *aufklärung*: desvela lo que esconde el vocabulario sentimental que ha dominado la sociedad de corte francesa desde el siglo XVII: El sentimiento es el resultado interiorizado de la acción de otro.

Y esta *Aufklärung* va a tomar una forma muy precisa:

« Tout semble augmenter mes transports : l'air que je respire est brûlant de volupté ; la table même sur laquelle je vous écris, consacrée pour la première fois à cet usage, devient pour moi l'autel sacré de l'amour ; combien elle va s'embellir à mes yeux ! j'aurai tracé sur elle le serment de vous aimer toujours ! Pardonnez, je vous en supplie, le délire que j'éprouve. »²⁰⁸

¿Qué es lo que lee la *Présidente* en estas líneas? Una serie de metáforas y tropos: el ardor del aire, el escritorio que se convierte el “altar del amor”, incluso el “delirio” aplicado al mero sentimiento. ¿Y qué es lo que leen Mme de Merteuil o el lector de las *Liaisons*? El proceso inverso, una “destropificación” del lenguaje amoroso: la atmósfera es *realmente* tórrida, el escritorio (el cuerpo desnudo de la amante) es *realmente* el lugar donde el amor va a ser consumido, el delirio es *realmente* un delirio erótico. Esta desactivación trópica es una de las características específicas del discurso libertino y sólo es posible a través del “algo más” de la carta, al producir las condiciones que invalidan el discurso sentimental y lo transforman en falsa moneda, el libertino puede instaurar la efectividad liberadora de su propio discurso irónico.

²⁰⁸ *Ibid.* l. 48

La perversidad del amor ingenuo²⁰⁹

La carta 17 es la primera que intercambian los jóvenes ingenuos y supone la declaración de amor de Danceny. Se trata de una carta breve que merece ser citada en su totalidad:

« *Du Chevalier Danceny à Cécile Volanges*

*18 août 17**.*

*Avant de me livrer, Mademoiselle, dirai-je au plaisir ou au besoin de vous écrire ? je commence par vous supplier de m'entendre. Je sens que pour oser vous déclarer mes sentiments, j'ai besoin d'indulgence ; si je ne voulais que les justifier, elle me serait inutile. **Que vais-je faire, après tout, que vous montrer votre ouvrage ? Et qu'ai-je à vous dire, que mes regards, mon embarras, ma conduite et même mon silence, ne vous aient dit avant moi ? Eh ! pourquoi vous fâcheriez-vous d'un sentiment que vous avez fait naître ?** Emané de vous, sans doute il est digne de vous être offert ; s'il est brûlant comme mon âme, il est pur comme la vôtre. Serait-ce un crime d'avoir su apprécier votre charmante figure, vos talents séducteurs, vos grâces enchanteresses, et cette touchante candeur qui ajoute un prix inestimable à des qualités déjà si précieuses ? non, sans doute ; **mais, sans être coupable, on peut être malheureux ; et c'est le sort qui m'attend, si vous refusez d'agréer mon hommage.** C'est le premier que mon cœur ait offert. **Sans vous je serais encore, non pas heureux, mais tranquille.** Je vous ai vue ; le repos a fui loin de moi, et mon bonheur est incertain.*

²⁰⁹ ¿Qué es un discurso sentimental?

El libertino da por supuesta la existencia de un discurso sentimental heredado del orden cortesano al que pertenece el lugar común de una ingenuidad femenina, receptáculo de un deseo masculino irreflexivo y gregario. Sobre la remanencia de este orden sabremos algo al analizar la literatura petimetre de principios de siglo. Pero al mismo tiempo que cristaliza el universo rococó de la sociedad de élite, el discurso sentimental sufre otra transformación que encarna esta vez el éxito europeo de las novelas de Richardson y en el que podríamos interpretar el "sentimiento" como la modificación no elistista – no aristocrática – del afecto cortesano.

El análisis de la validez normativa del discurso sentimental podría servirse de una lectura de *La Nouvelle Héloïse*, fundamentalmente la evolución de la correspondencia entre St. Preux y Julie durante la primera parte de la novela hasta la huida, es decir, el momento de las declaraciones amorosas, de la lucha entre el sentimiento y el deber y de la interiorización de la inhibición que permite, en una posición absolutamente contraria al espacio libertino, emancipar el discurso sentimental de toda posibilidad de acción. *La Nouvelle Héloïse* es el “sub-texto” de las *Liaisons*, que la citan varias veces, la parodian y retoman elementos importantes del horizonte teórico de Rousseau (por ejemplo, la función inaugural de la disociación socializante entre ser y parecer). Pero también lo es el universo cortesano del siglo anterior que sigue sirviendo de norma aristocrática para la clase a la que pertenecen sus personajes.

El diálogo entre ambos textos produce un efecto crítico. Si la novela de Laclos se preocupa de poner en escena el discurso sentimental mediante la correspondencia entre Cécile y Danceny, lo hace con intenciones irónicas. Propone una caricatura de un lenguaje que *La Nouvelle Héloïse* ya ha agotado, que se ha convertido en un modelo convencional - como demuestran todos sus pastiches -, y que posee, entre sus características el ser un discurso sordo de poder y de denegación de la presencia, es decir, la inhibición de la acción y del deseo. (Es interesante, en este sentido, que ambos ingenuos terminen siendo amantes de sus corruptores pero no lleguen a comerciar entre ellos, en un reparto de roles que realmente transfigura la renuncia de Julie y St. Preux, en *La Nouvelle Héloïse*)

Cependant vous vous étonnez de ma tristesse ; vous m'en demandez la cause : quelquefois même j'ai cru voir qu'elle vous affligeait. Ah ! dites un mot, et ma félicité deviendra votre ouvrage. Mais, avant de prononcer, songez qu'un mot peut aussi combler mon malheur. Soyez donc l'arbitre de ma destinée. Par vous je vais être éternellement heureux ou malheureux. En quelles mains plus chères puis-je remettre un intérêt plus grand ? Je finirai, comme j'ai commencé, par implorer votre indulgence. Je vous ai demandé de m'entendre ; j'oserai plus, je vous prierai de me répondre. Le refuser, serait me laisser croire que vous vous trouvez offensée, et mon cœur m'est garant que mon respect pour vous égale mon amour. »²¹⁰

La aposición de los subrayados nos permite distinguir su estructura fundamental

- 1[*Que vais-je faire, après tout, que vous montrer votre ouvrage ? ... pourquoi vous fâcheriez-vous d'un sentiment que vous avez fait naître ?*]
- 2[*... sans être coupable, on peut être malheureux ; et c'est le sort qui m'attend, si vous refusez d'agréer mon hommage ... Sans vous je serais encore, non pas heureux, mais tranquille ...*]
- 3[*Ah ! dites un mot, et ma félicité deviendra votre ouvrage. Mais, avant de prononcer, songez qu'un mot peut aussi combler mon malheur.*]
- 4[*Soyez donc l'arbitre de ma destinée. Par vous je vais être éternellement heureux ou malheureux.*]

1 El amor es declarado mediante una perífrasis. Es “vuestra obra”. El amor se define, y en esto el discurso sentimental coincide con la letra del libertino, como una pasión en la que el sujeto es víctima, fruto de una acción que no controla. Es por lo tanto un sentimiento del que Danceny no puede sentirse culpable.

Conc.: La receptora de la declaración no tiene derecho a irritarse por ésta.

2 Pero el declarante no sólo no es culpable, es una víctima “*on peut être malheureux*”. Y lo es doblemente: directamente por el sufrimiento que produce el sentimiento amoroso, pero también por la falta de correspondencia que depende de la voluntad del otro.

Conc.: El sufrimiento que el amor produce en el pretendiente le otorga derechos sobre la pretendida.

3 De hecho la mera existencia del sentimiento amoroso sitúa al amante en una posición de privilegio. El objeto amado es culpable de ser amado, y carga por lo tanto con una deuda hacia el amante. El objeto amado está en situación de falta moral. Produce dolor y, ya que tras la declaración es consciente de esto, no corresponder al amante es insistir en una acción maligna.

Conc.: La amada está obligada a amar al pretendiente. El dolor de éste le proporciona un privilegio moral.

4 Puesto que el amor, la deuda que éste provoca y la consciencia de la situación que la declaración produce, obligan a la amada a decidir sobre el destino del amante, la amada

²¹⁰ *Ibid.* l. XVII

se convierte en juez de éste y es, en última instancia y “eternamente”, responsable de su existencia.

Conc.: El amante ha delegado su autonomía en la amada y ésta está obligada a aceptarla y a corresponder con su amor al amante.

Paradoja: La declaración de amor que se presenta como una delegación de la autonomía del amante es, de hecho, una exigencia de la deposición de la autonomía de la amada.

Conocemos la estructura básica de un chantaje; y en la medida en que se trata de un ejercicio de imposición sobre la voluntad del otro, se trata de una forma de violencia. Esta violencia discursiva está destinada a producir efectos y Cécile no puede dejar de sentirlos y aceptar los términos del chantaje: « *je consens ... à vous assurer de mon amour, puisque, sans cela, vous seriez malheureux... mas votre tristesse me faisait trop de peine.* »²¹¹

La respuesta de Cécile es lineal. Reconoce el chantaje (es decir la causalidad que este presupone) y acepta las consecuencias: el amor es un pago al sufrimiento del otro. ¿Pero es posible creer que, incluso para una ingenua perfecta, esta respuesta carezca de ninguna doblez? ¿Es imaginable una lectura exenta de ironía en su transparencia radical? Cécile es « una máquina » y esta posición límite hace que en ella el discurso sentimental (y no su abuso por Valmont) sí resulte inquietante. Cécile es un producto del universo libertino, una víctima perfecta, en cierto modo tan dependiente de un modelo teórico como el hombre natural no disociado de Rousseau, y su discurso implica una transposición, en este universo libertino, de un vocabulario que en su seno tiene un valor transfigurado. “*Sans esprit et sans finesse, elle a pourtant une certaine fausseté naturelle. Si l'on peut parler ainsi...* » comenta Merteuil en la Carta 34. “La falsedad natural” es efectivamente una expresión contradictoria si lo propio de la naturaleza es preceder a la disociación entre ser y parecer. Esta “falsedad” queda ligada por lo tanto a la propia “naturaleza” de los sentimientos, a la que Cécile en su vacuidad y transparencia perfectas, nos enfrenta sin ninguna mediación: amar es una forma de egoísmo y aceptar el amor es una forma de vanidad. La caricatura irónica del discurso sentimental en la correspondencia entre Cécile y Danceny nos está diciendo, desde la posición crítica del universo libertino, que el lenguaje sentimental es contradictorio con los valores que lo sustentan. Es también un lenguaje de poder, pero es su forma escondida y sorda y la diferencia entre el libertino y el sentimental es menos moral que irónica o, como explica Valmont, una cuestión de hábito.

« ... *le cœur, étonné par un sentiment inconnu, s'arrête, pour ainsi dire, à chaque pas, pour jouir du charme qu'il éprouve...* »²¹²

El corazón es ingenuo... lo que no evita que su declaración de amor venga acompañada de una amenaza de suicidio²¹³.

²¹¹ *Ibid.* l. XXX

²¹² *Ibid.* l. LVII

²¹³ l. XLVI Danceny à Cécile: « ... *que mon amour, ne finira qu'avec ma vie* ».

La relación entre las víctimas de Merteuil y Valmont está tan determinada por la lucha como la de sus verdugos. Pero esta lucha es *sorda* porque sólo se escenifica de forma ritualizada mediante el discurso sentimental. Para entender el rechazo radical que Mme de Merteuil siente hacia el lenguaje de los afectos es indispensable entender el trabajo que ella ya ha realizado para neutralizar este discurso. Un trabajo de emancipación que el libertino ha tenido que llevar a cabo, no solamente para neutralizar sus efectos, sino para poder utilizarlos a su favor. Mme de Merteuil lee la *Nouvelle Héloïse* (L10) “*je lis un chapitre du Sopha, une Lettre d' Héloïse et deux Contes de La Fontaine,*” la novela epistolar de Rousseau, un cuento licencioso de La Fontaine y una novela libertina de Crébillon: forma parte de su gimnasia libertina, la inoculación sentimental convertida en vacuna, o los ejercicios del instrumentista para temperar su juego...

Apenas unas páginas tras la carta de Danceny encontramos el mismo lenguaje en la Carta 24 ¡de Valmont! a Mme de Tourvel, utilizado esta vez intencionalmente por el libertino como instrumento de manipulación:

« Madame, daignez calmer le trouble de mon âme ... Placé entre l'excès du bonheur et celui de l'infortune ... cette source de bonheur en est devenue une de désespoir ... cette même nuit, qui n'était pour vous que douze heures de repos, allait être pour lui un siècle de douleurs. »

El metalenguaje como campo de acción

Hemos visto que en el “algo más de la carta” confluyen dos dinámicas que constituyen y fundan la ironía crítica de la escritura libertina.

- **la carta es una puesta en escena.**
La carta es un artefacto diseñado para producir efectos. Todos sus elementos son un dispositivo combinatorio y para ello la escritura libertina debe ser capaz de dominar las formas del discurso: entre ellas, la simulación del lenguaje sentimental.
- **la carta se pone en escena.**
La existencia de la carta forma parte a su vez de la puesta en escena libertina. La materialidad de la carta es reutilizada como un elemento combinatorio.

Estas dinámicas tienen una extensión formal: el dominio libertino de su propio metalenguaje:

- **la carta es auto referencial.**
Los diferentes órdenes de “iteración” no se trascienden los unos a los otros. El orden combinatorio que utiliza la materialidad de la carta es a su vez reintegrado como escritura epistolar. Las cartas no sólo se escriben y se envían, se roban y plagian: también se copian, se comentan e ironizan las unas sobre las otras.

En la Carta 67 Mme de Tourvel intenta negociar el contenido de su relación con Valmont. Le ofrece su amistad a cambio de silenciar su discurso amoroso:

« ... le premier mot d'amour (...) deviendra pour moi le signal d'un silence éternel vis-à-vis de vous. »

Mme de Tourvel plantea sus exigencias al nivel del discurso. Desea que Valmont modifique sus sentimientos pero se centra fundamentalmente en su expresión. Quiere que el libertino renuncie a un lenguaje ; *“quitez donc un langage que je ne puis ni ne veux entendre”*.

En su respuesta (Carta 68), Valmont va a utilizar esta orden, la única que Mme de Tourvel formula expresamente, el único límite innegociable, como lugar privilegiado de su acción discursiva: no mencionar el amor, y hacerlo inmediatamente al hablar del sufrimiento que produce esta prohibición. Es decir, convierte la regla en objeto de reflexión que queda fuera del alcance de la legislación de la Présidente. Acción metalingüística que en lógica contemporánea equivaldría al la inserción de un par de comillas:

La exigencia :

- no se puede hablar de amor

es neutralizada por la acción libertina mediante al acceso al metalenguaje:

- se puede hablar de ‘no se puede hablar de amor’

En la carta de Valmont esta estructura autoreferencial de iteración, es decir, aquella en la que cualquier producción discursiva puede ser reintroducida en el lenguaje como un elemento material, produce toda una serie de inconsistencias que Valmont sistematiza para configurar su discurso. Y si lo propio del principio libertino de auto referencialidad es que puede iterarse indefinidamente, el propio mecanismo metalingüístico puede convertirse en parte del material que Valmont utiliza en su puesta en escena. La argucia de las comillas es patente. No está destinada a ser disimulada, al contrario, debe ‘saltar a la vista’, ser espectacular porque debe formar parte del ‘espectáculo Valmont’ cuya formulación final en este estadio de la iteración sería: ‘Sólo si a pesar de vuestra prohibición os declaro mi amor (mediante un par de comillas) podréis sentir cuánto me cuesta renunciar a él y así conquistar el vuestro’.

Este pasaje famoso de la carta 68 nos proporciona otro ejemplo:

« Quel dommage que, comme vous le dites, je sois revenu de mes erreurs ! avec quels transports de joie j'aurais lu cette même lettre à laquelle je tremble de répondre aujourd'hui ! Vous m'y parlez avec franchise, vous me témoignez de la confiance, vous m'offrez enfin votre amitié : que de biens, Madame, et quels regrets de ne pouvoir en profiter ! Pourquoi ne suis-je plus le même ?

Si je l'étais en effet (...) je me hâterais de tirer avantage de tout ce que je pourrais obtenir »

Valmont le explica a Tourvel que ha cambiado. Que gracias a ella ha renunciado a su libertinaje. Pero inmediatamente después le expone cuánto echa de menos este libertinaje porque sólo gracias él podría sacar provecho de la amistad que le ha sido brindada al haberlo abandonado...

La formulación es enrevesada, pero sólo parafraseando de este modo el discurso de Valmont es posible dar cuenta de cómo el sistema de iteración auto referencial le permite distorsionar la linearidad del discurso legal y sentimental de Mme de Tourvel. Habiendo “dejado de ser libertino” Valmont lo es doblemente. El objetivo de Valmont aquí no es mentir a Tourvel impidiéndole acceder al sentido de su discurso. Tourvel tiene que comprender a Valmont; sus manipulaciones, para ser efectivas, deben ser visibles y si la manipulación de Valmont es evidente, el mero hecho de que Mme de Tourvel no renuncie a la correspondencia es implícitamente una rendición “...*toute sa lettre annonce le désir d'être trompée.*”²¹⁴

La victoria Valmont es que el verdadero significado de la carta de Mme de Tourvel no reside en su contenido sino en su envío. Tourvel ha sido disociada de su capacidad discursiva y su significado no coincide con el tenor intencional de su escritura. La capacidad del discurso libertino para dotar de sentido (utilizar como un lenguaje) los productos de su actividad discursiva, contrasta con las inquietudes de sus víctimas y de nuevo la joven Cécile nos brinda un ejemplo paradigmático:

*« ... si j'allais faire quelque chose qui ne fût pas bien peut être M Danceny lui-même n'aurait plus bonne idée de moi. »*²¹⁵

Enfrentada a la declaración de amor de Danceny, la ingenua se encuentra en una situación aporética. ¿Es adecuado responder a una carta de amor? ¿Aceptar una declaración de amor no es acaso dejar de ser digno de ella? Su capacidad de acción es inhibida porque Cécile no puede dotarla de sentido. Imagina que será interpretada, que pasará a formar parte de la “idea” que Danceny tiene de ella, pero esta idea queda fuera de sus propias posibilidades discursivas o escenográficas.

Reenvíos

*« Je vous l'envoie ainsi que le brouillon de la mienne »*²¹⁶

²¹⁴ *Ibid.* l. LXX

²¹⁵ *Ibid.* l. XVI

²¹⁶ *Ibid.* l. XXV

En *Las Amistades* los sobres contienen otros sobres y de hecho la novela se presenta como el último estadio de esta circulación epistolar. La carta que tras su duelo Danceny recibe de Valmont y que a su vez entregará a Mme de Rosemonde. Esta circulación, sólo es posible desde la apertura auto referencial de la *escenografía* libertina. La carta en la carta es el rasgo distintivo de las *Liaisons*, porque, como sabemos, la lucha escenográfica y hermenéutica obliga al libertino a usurpar la posición que normalmente está reservada al lector de la novela. Ser la última instancia de interpretación.

La serie con las cartas 24, 25, 26, 27, 28 es un ejemplo reducido de la estructura epistolar libertina. La Carta 24 es aquella en la que Valmont va a imitar el discurso sentimental. Se trata de una falsa carta de amor de la que Mme Tourvel va a proporcionar una primera lectura. Valmont le envía el *brouillon* de esta carta a Merteuil y la escenografía de las *Liaisons* hace pensar que el lector *lee* este borrador y no el ejemplar de Mme de Tourvel. Esta percepción es casi inevitable porque el lector tiene acceso con Mme de Merteuil a un segundo nivel de lectura que se ve alimentado por la descripción que proporciona Valmont de las circunstancias que rodean a la correspondencia, su redacción, su entrega y, sobre todo, las reacciones que ha producido en Mme de Tourvel que Valmont narra con crueldad en la siguiente misiva, la número 25.

En cierto modo, la distinción entre las cartas 24 & 25 queda en entredicho, puesto que la primera *forma parte* de la segunda, una carta cómplice entre libertinos donde, junto al *brouillon* y la descripción de la reacción de Tourvel, Valmont añade a la carta 26 la respuesta de Tourvel a la carta 24.

La carta entre libertinos contiene un sistema de citas, la correspondencia que los libertinos establecen con el exterior (sus víctimas y sus comparsas). El sistema epistolar estándar, sistema binario de envío y respuesta, se ve doblado por un sistema paralelo intra-libertino regido por la lógica iterativa de la escritura libertina: aquella en la que el lenguaje debe incorporar su extensión metalingüística que le permite utilizar sus propias producciones (las otras cartas) como un elemento más de su discurso. Este proceso de acumulación o de capitalización en la carta libertina del resto de la correspondencia es el correlato textual del monopolio del juicio, la clave de la dinámica libertina. Y si Valmont y Merteuil terminan oponiéndose para conquistar este monopolio, entre bastidores - intercambiando sus borradores - establecen una inestable complicidad que termina confundiendo con el texto mismo de la novela, es decir, el acceso ordenado a (casi) todas las cartas.

En las Cartas 27 & 28, se produce una situación análoga que concierne al intercambio epistolar de los dos jóvenes ingenuos.

« Je vais vous envoyer sa lettre aussi, ou bien une copie, et vous jugerez »²¹⁷

²¹⁷ *Ibid.* l. XXVII

Merteuil no tiene que tomarse la molestia de robar la correspondencia entre Danceny y Cécile. Es la propia Cécile, desde su incapacidad interpretativa, quien le ruega que dote de sentido a su acción. El juicio de Merteuil, su capacidad para producir representaciones efectivas y para saber imponerlas, la convierte en lugar de paso de todas las correspondencias y determina su posición central, la posición de sujeto, en el espacio libertino.

C - El lado bueno del signo

La lectura libertina es una lectura de las causas, una etiología, que a su vez determina una acción. El conflicto hermenéutico provoca una lucha por el monopolio de la interpretación en la que sólo Mme de Merteuil consigue dotarse de una interpretación de su propio deseo que garantice su autonomía.

Mme de Merteuil recibe dos billetes contradictorios de Cécile y de su madre Mme de Volanges.

« A mon réveil, je trouvai deux billets, un de la mère et un de la fille ; et je ne pus m'empêcher de rire, en trouvant dans tous deux littéralement cette même phrase : C'est de vous seule que j'attends quelque consolation. N'est-il pas plaisant, en effet, de consoler pour et contre, et d'être le seul agent de deux intérêts directement contraires ? Me voilà comme la Divinité, recevant les vœux opposés des aveugles mortels, et ne changeant rien à mes décrets immuables. J'ai quitté pourtant ce rôle auguste, pour prendre celui d'ange consolateur... »²¹⁸

Eficaz genética de los sentimientos: madre e hija repiten un idéntico mensaje, dirigen una misma exigencia de consuelo a la apática Merteuil que lee sus mensajes desde la indolencia matinal del lecho - una lectura horizontal que recuerda al trabajo preparatorio de la gran actriz diderotiana. Ambas son ingenuas en un sentido que nos permite anotar una curiosa ironía etimológica. La palabra 'ingenuo' del latín *ingenuus* refiere al hombre libre, aquel que ha nacido de padres libres en el seno de la comunidad política, por oposición al esclavo y ... al esclavo liberado que recibe el nombre de *Libertinus*²¹⁹. Frente a "las bien nacidas" Volanges - aquellas que han recibido sus derechos de su nacimiento - la "liberada" Merteuil ha substituido la nobleza de su origen por su propio artificio y sólo es libre en la medida en que sabe habitar en el margen de la comunidad.

Mme de Merteuil ríe al comprobar cómo desde posiciones opuestas en el tablero, madre e hija repiten sin saberlo las mismas palabras. Pero ríe también porque percibe inmediatamente las posibilidades de acción que esta correspondencia contradictoria le

²¹⁸ *Ibid.* l. LXIII

²¹⁹ Jean-Christophe Abramovici ; *Libertinage* in *Dictionnaire européen del lumières*.
Ver también la voz 'Libertin' en el *Dictionnaire de Trévoux* 1771

ofrece. Siente placer al trascender “como la Divinidad” las inquietudes de los “mortales”, es decir; la inconsistencia fundamental de sus intereses. Pero lejos de inmovilizar su posición en la mera consciencia de su superioridad, Mme de Merteuil se dispone a quitarse la máscara ridícula de la divinidad “*j’ai quitte ce rôle auguste*” para volver rápidamente al espacio de la acción: la astucia y la inteligencia le permiten utilizar los intereses contradictorios para alcanzar sus propios objetivos.

La lectura libertina viene acompañada de la risa, signo de una posibilidad de acción del sujeto. Del lado bueno del signo, toda lectura, toda interpretación, es el momento inaugural de una acción.

Hermenéutica y etiología

En tanto que momento inaugural de una acción, la lectura libertina, debe ser un estudio de las causas, el proceso mediante el que el libertino inserta el texto en un contexto causal más amplio, que no es percibido como sistema acabado, sino como una oportunidad abierta a una acción posible. Texto y acción son una misma cosa (y esta identidad es doble, toda escritura es un acto, pero toda acción es una construcción combinatoria), y en la medida que son una correspondencia acumulada, *Las amistades peligrosas* son la puesta en escena de esta identidad: la exposición de un archivo de cartas-acción.

De esta equivalencia - del lado bueno del signo - entre hermenéutica y etiología, la novela nos proporciona innumerables ejemplos. Los comentarios que, en su correspondencia, hacen Valmont y Merteuil componen el análisis de un contenido discursivo – una carta citada o insertada íntegramente en el mismo envío, o la transposición de un discurso o una escena mediante el discurso indirecto – mediante la disociación entre su contenido discursivo aparente y su valor etiológico efectivo, su valor para la acción.

*« Encore plus de petits événements (...) Vous avez sûrement remarqué combien, dans cette situation, à mesure que la défense mollit les demandes et les refus se passent de plus près »*²²⁰

Valmont comenta con Merteuil en esta Carta 99 sus últimos avances y retrocesos. Es un verdadero parte de campaña, y ya sabemos que el libertino utiliza el lenguaje militar de forma no metafórica. Tras describir la situación de su frente menor (Cécile), pasa a describir la situación de su ofensiva principal: el asedio de Mme de Tourvel. Al hacerlo su lenguaje descriptivo se desdobra para dar cuenta de los dos niveles de interpretación, qué dice y qué dice lo que dice. Valmont describe a Mme de Tourvel junto a su discurso, para poder al mismo tiempo proponernos su lectura adecuada, como un análisis etiológico:

²²⁰ *Ibid.* l. XCIX

« Tout en me consolant, une main était restée dans la mienne; le joli corps était appuyé sur mon bras, et nous étions extrêmement rapprochés. Vous avez sûrement remarqué combien, dans cette situation, à mesure que la défense mollit, les demandes et les refus passent de plus près; comment la tête se détourne et les regards se baissent, tandis que les discours, toujours prononcés d'une voix faible, deviennent rares et entrecoupés. Ces symptômes précieux annoncent, d'une manière non équivoque, le consentement de l'âme (...) »

La descripción de Valmont integra el comportamiento discursivo de Tourvel como un mero elemento material. Sus demandas y rechazos, que en este caso ni siquiera merecen ser citados, no tienen valor comunicativo alguno, son leídos en tanto que su ritmo se vuelve más intenso, como signos clínicos del estado de la víctima en el proceso de seducción. Los “discursos” de Mme de Tourvel son interpretados al mismo nivel que su lenguaje corporal inconsciente, movimientos de la cabeza y los ojos, y por ello, en este caso extremo, ni siquiera son citados, porque son demasiado transparentes por sí mismos para que Valmont no considere trivial ofrecérselos a una libertina consumada como Mme de Merteuil. Simplemente se trata de “síntomas preciosos”, es decir de alto contenido informativo.

« Sa figure était abattue, sa voix faible et son maintien composé... »

Toda la carta está dominada por este vocabulario médico, del que podemos decir, como del lenguaje militar, que su uso no es metafórico. Se trata realmente de interpretar los signos superficiales en el cuerpo de Mme de Tourvel (y su actividad discursiva forma parte de éstos) para producir un diagnóstico.

El orden interpretativo de la seducción busca trascender el comportamiento verbal de la víctima hasta englobarlo, y el diálogo de Mme Tourvel y Valmont se contrae hasta colapsar en un abrazo. El proyecto de seducción libertina, que busca explícitamente una victoria sobre el otro, tiene en línea de mira la actividad discursiva de la víctima de dos formas que pueden parecer contradictorias. Como un abandono de la palabra en el abrazo, donde el discurso entrecortado lleva al silencio del colapso. Como la emisión de pruebas verbales: la insistencia de Valmont de poseer no sólo el cuerpo y la sexualidad de Tourvel, sino la declaración ritualizada de su amor.

La victoria de Valmont

El amor es heteronomía y su relación con la capacidad de acción discursiva queda necesariamente ligada al problema de la voluntad de la víctima. Valmont quiere a la vez lograr un abrazo que colapse en el silencio de Tourvel, es decir, en el que ella ya no pudiera decir nada, y a la vez busca como premio último de su conquista “*ce mot d'amour, si obstinement refusé*”²²¹

²²¹ *Ibid.*

« *La femme qui garde une **volonté** à elle n'aime pas autant qu'elle **le dit**.* »²²²

Es el propio Valmont quien ofrece este consejo a Danceny. Una mujer que guarda intacta su voluntad es capaz de mentir (disociar su discurso de sus sentimientos). No se trata por lo tanto de encontrar una relación inversamente proporcional entre la cantidad de discurso amoroso y la realidad de este sentimiento. Es la ausencia de voluntad la que se convierte en el garante de valor del discurso amoroso. Las exigencias del libertino hacia su víctima están, en el proyecto de Valmont, íntimamente ligadas. Sólo el silencio en el abrazo, signo de un colapso, puede servir de garante de la autenticidad de la declaración de amor posterior.

Pero esta doble prueba de amor, que estructura la exigencia de dominio de Valmont es portadora de una contradicción²²³ de la que Valmont no llega a medir las consecuencias y que dota de sentido al conflicto y a la divergencia de interpretaciones que llevarán al conflicto entre Merteuil y Valmont.

Reducir Mme Tourvel a ser una máquina sentimental le impide recibir de ella una declaración de amor que comprometa su voluntad. Y viceversa, al exigir una declaración de amor auténtica de su víctima, y no contentarse con el chantaje o el engaño como con Cécile, Valmont debe renunciar a dominarla completamente, a enajenarla definitivamente. El proyecto de seducción de Valmont es contradictorio con su propio horizonte libertino y reintroduce subrepticamente el amor sentimental, al buscar en Mme de Tourvel:

« *... une femme délicate et sensible, qui fit son unique affaire de l'amour, et qui, dans l'amour même, ne vît que son amant ...* »²²⁴

Para medir la inconsistencia de la posición de Valmont es necesario analizar con más detalle cómo se pone en escena la concepción libertina del amor.

Valmont vencerá en su lucha con Mme de Tourvel en los términos precisos en los que había diseñado su proyecto: convirtiéndose en absoluto en el seno del amor sentimental de Tourvel:

« *Valmont est heureux ; et tout disparaît devant cette idée* »²²⁵

²²² *Ibid.* l. LXXXIX

²²³ cf; *La double Inconstance* en "las paradojas de la acción intencional". Valmont se enfrenta a la paradoja del valor que habíamos analizado (contradicción entre el valor del objeto de la conquista y la eficacia de ésta). En la obra de Marivaux, lo que quedaba invalidado era el ejercicio de poder del *Príncipe* frente a la posibilidad de un sentimiento amoroso fundado a la vez en la inocencia y su usurpación. En la medida en que el *Príncipe* encarnaba la eficacia institucional de un ejercicio de dominio la obra poseía un alcance crítico que llamaba a la aparición del sujeto autónomo. En el caso de Valmont la contradicción no opera ya sobre un sistema de valores hacia el que libertino no siente compromiso alguno. Es la insuficiencia fundamental de su propio proyecto de autonomía la que queda en entredicho, el descubrimiento de que su transformación libertina no ha sido completa.

²²⁴ *Ibid.* l. CXXXIII

²²⁵ *Ibid.* l. CXXVIII

Este amor es efectivamente una forma de sumisión, aquella que corresponde a la delegación de la autonomía:

« ..., *ce sera en lui que reposera ma mémoire* »²²⁶

El *objeto* amado se convierte en el *sujeto* en su seno, y esto gracias a una delegación sistemática de la autonomía y de las funciones del sujeto en un juego que por exhaustivo casi parece ironizar con la historia de la filosofía:

ce sera en lui que reposera ma mémoire : substancia

Seul il sera mon juge : juicio

je n'aurai vécu que pour lui : causa final

Valmont se ha convertido en el 'absoluto' de Mme de Tourvel, pero a su vez, este absoluto depende, como una pirámide invertida, de un único punto que queda fuera de su alcance: la voluntad de Mme de Tourvel de delegar en él su autonomía, el valor inalienable de su juicio, de su capacidad de amar. Valmont se ha convertido en su "Dios", pero en ese mismo instante su existencia pasa a depender de su adoración. En su apuesta por dominar la voluntad de Mme de Tourvel, Valmont ha dejado de ser el objeto *absoluto* de su amor y se ha convertido en el *objeto* de su amor absoluto.

Una de las líneas de fricción que va a estructurar la correspondencia entre ambos libertinos es, como es bien sabido, la interpretación que va a intentar imponer Mme de Merteuil de la relación de Valmont y Mme de Tourvel. Los comentadores recogen a menudo la discusión entre ambos personajes como si su trabajo crítico no pudiera divergir mucho de los propios discursos que Laclos ha puesto en escena... y considerasen un mero juego el que la novela se refiera explícitamente a la indecibilidad de esta cuestión, introduciendo en su puesta en escena la decisión de su "editor" de no publicar la carta en la que el propio Valmont nos habría permitido salir de dudas. Debemos sin embargo prestar atención a las luchas alrededor del monopolio interpretativo y a las relaciones de asimetría que éstas establecen entre ambos personajes. Antes que saber si Valmont está enamorado, (cuestión sin mucho interés crítico puesto que Laclos ha decidido dejarla en suspenso), debería interesarnos analizar cómo el problema del sentimiento del personaje Valmont sirve de arena privilegiada para escenificar la lucha libertina por el monopolio hermenéutico, y cómo la inconsistencia fundamental de su proyecto de dominio sobre Tourvel lo coloca necesariamente en una posición de vulnerabilidad frente a Mme de Merteuil.

²²⁶ *Ibid.*

Un manifiesto de desamor y autonomía

La formulación más acabada de la autonomía libertina frente al amor en las *Liaisons* nos la proporciona el propio Valmont en la Carta 125 :

« *Serais-je... maîtrisé par un sentiment involontaire et inconnu ? Non il faut avant tout le combattre et l'approfondir (...)*
*Je chéris cette façon de voir, qui me sauve l'humiliation de penser que je puisse dépendre en quelque manière de l'esclave même que je me serais asservie ; **que je n'aie pas en moi seul la plénitude de mon bonheur**, et que la faculté de m'en faire en jouir dans toute son énergie soit réservée à telle ou telle femme, exclusivement à toute autre.* »²²⁷

Es paradójico que esta declaración de intenciones intervenga en el momento en que surgen dudas en el lector sobre su validez y cuando Valmont ya se encuentra definitivamente a la defensiva frente a las interpretaciones de su acción que produce Mme de Merteuil. Pero como tal (y sin duda por ello), la declaración sirve de manifiesto libertino del desamor.

El amor, explica Valmont, es una pérdida de autonomía de la que es posible defenderse mediante la voluntad y el entendimiento “*le combattre et l'approfondir*”. El segundo párrafo nos interesa especialmente. Aunque en la relación amorosa el libertino salga victorioso, bajo ningún concepto debe establecer una relación de dependencia, ni siquiera con la “esclava” cuyo sometimiento hubiese conquistado. Pero ésta es justamente la situación a la que la inconsistencia de su proyecto de dominación le está abocando con Mme de Tourvel. Si el proyecto implica que « *je n'aie pas en moi seul la plénitude de mon bonheur* » la actividad libertina requiere necesariamente la disolución, la pérdida de ser del objeto de su actividad. Más que la destrucción física o moral de éste, implica la indiferencia radical del sujeto hacia cualquier objeto fuera de sí mismo. Irónicamente el libertino debe formular su ética mediante una de sus formas más restrictivas: la noción estoica de *adiaphora*, pero en un uso perfectamente absoluto. El libertino debe ser absolutamente indiferente a todo lo que quede fuera de él, en su vocabulario dieciochesco: a cualquier objeto, o en su enunciado positivo: todos los determinantes de la realización completa del sujeto deben encontrarse en su seno. Se trata de una formulación radical que explica por sí misma la inviabilidad del proyecto libertino tal como es puesto en escena en las *Amistades peligrosas*, sin necesidad ninguna de buscar en el destino último de sus dos protagonistas, especialmente el de Mme de Merteuil, ningún significado moral añadido.

El manifiesto de autonomía libertina tiene una primera implicación lógica: la evacuación en el vocabulario libertino de todo término singular y su substitución por descripciones definidas. El libertino no comercia con objetos precisos, sólo con clases de objetos “*la foule des femmes*” o con meras abstracciones en su lucha por el dominio. La autonomía

²²⁷ *Ibid.* l. CXXV

radical implica una desaparición paulatina del objeto de deseo. Sólo existe el deseo y, nota Mme de Merteuil, en su axiomática del sujeto radical:

« L'amour *ce charme que l'on croit trouver dans les autres, c'est en nous qu'il existe* »²²⁸

Se trata de la inversión simétrica del amor de Tourvel en el que el sentimiento se confundía con su objeto y éste terminaba convirtiéndose en un absoluto. Pero un amor, éste último, que obligaba al objeto convertido en absoluto (Valmont) a referirse necesariamente al sujeto dominado para recoger su propio absoluto.

El contrato imposible entre libertinos es analizado por Merteuil en los términos de una interpretación del valor del sentimiento amoroso, porque como hemos visto es en función del descrédito de este sentimiento que se ejerce su lucha hermenéutica. Valmont es víctima de una inconsistencia en su proyecto de dominio, y debe remitirse a la formulación radical del manifiesto libertino de autonomía. Merteuil, sin embargo, no puede contentarse con un recitado ideológico y va a proponernos una breve pero eficaz teoría crítica del amor.

« *N'avez-vous donc pas encore remarqué que le plaisir, qui est bien en effet l'unique mobile de la réunion des deux sexes, ne suffit pourtant pas pour former une liaison entre eux? et que s'il est précédé du désir, qui rapproche, il n'est pas moins suivi du dégoût, qui repousse? C'est une loi de la nature, que l'amour seul peut changer; et de l'amour, en a-t-on quand on veut? Il en faut pourtant toujours; et cela serait vraiment fort embarrassant, si on ne s'était pas aperçu qu'heureusement, il suffisait qu'il en existât d'un côté. La difficulté est devenue par là de moitié moindre, et même sans qu'il y ait eu beaucoup à perdre; en effet, l'un jouit du bonheur d'aimer, l'autre de celui de plaire, un peu moins vif à la vérité, mais auquel se joint le plaisir de tromper, ce qui fait équilibre; et tout s'arrange.* »²²⁹

“El placer es el único móvil”. El amor es un suplemento que queda, indirectamente, fuera de las “leyes de la naturaleza”. Éstas consisten fundamentalmente en el movimiento de flujo y reflujo del deseo, la atracción y el rechazo, que son independientes de la voluntad y que por lo tanto son padecidos. El suplemento amoroso instaura una asimetría en la universalidad de esta ley natural: el que ama lo hace con constancia y el amado sigue inscrito en el ciclo de atracción y repulsión, es por lo tanto inconstante pero dispone del placer subsidiario de engañar al otro, es decir, justo el elemento por el que Valmont queda atrapado en su propio proyecto, el placer de no depender del otro. Antes que una pulsión de dominio Mme de Merteuil sabe que la libertina debe conocer una pulsión de independencia. El amor intra-libertino es por lo tanto imposible: ama el pusilánime y sus beneficios los recoge el libertino. « *Jamais vous n'êtes ni l'amant ni l'ami d'une femme ; mais toujours son tyran ou son esclave* »²³⁰ Y no hay, no puede haber, término medio. Merteuil y Tourvel podrían ponerse de acuerdo en esta crítica del amor.

²²⁸ *Ibid.* l. CXXXIV

²²⁹ *Ibid.* l. CXXXI

²³⁰ *Ibid.* l. CXXI

« ... qui peut vouloir d'un bonheur acheté au prix de sa raison, et dont **les plaisirs peu durables** sont au moins suivis des regrets, quand ils ne le sont pas des remords » ²³¹

Se trata de Mme de Tourvel en la Carta 50. Los placeres del amor son poco duraderos, pero donde Mme de Merteuil percibe el ir y venir de la naturaleza, Tourvel interioriza los ciclos del deseo como los tiempos de la vida moral; al pecado sigue el remordimiento. Y sin embargo, ambas podrían haber firmado esta declaración:

« Vous feignez de croire que l'amour mène au bonheur, et je suis si persuadée qu'il me rendrait malheureuse que je voudrais n'entendre jamais prononcer son nom. » ²³²

La crítica del amor obliga a Mme de Merteuil a proponer otro objetivo para su acción. Su posición irónica respecto al discurso sentimental vacía de contenido la posibilidad de su actividad en un universo en el que el amor y su conquista son el único tablero donde se ejercen las relaciones de dominio ínter subjetivas. La respuesta de Merteuil parece bien humilde habida cuenta de las ambiciones de la heroína libertina:

« ... Il faut bien s'amuser :

Les **sots** sont **ici bas** pour nos **menus** plaisirs *

* Gresset, *Le Méchant*, Comédie »

²³¹ *Ibid.* l. L Esta última frase podría haber aparecido en labios de un personaje sadiano: el placer debe ser guiado por la razón y quedar libre de remordimientos. El discurso libertino y moral son a veces el molde y el moldeado.

²³² *Ibid.*

La pluma de *La Présidente de Tourvel* podría de nuevo estar citando a Sade « ... n'écoutez jamais votre cœur. » Las lecturas “moralistas” de la *Amistades peligrosas* – aquellas que, utilizando el término con el sentido que podía recibir en el siglo XVII, interpretan el carácter o reconstruyen la vida interior de los personajes para transformarlos en paradigmas detentores de una enseñanza - como la de Jean Goldzink en *Le Vice en bas de soie*, privilegian el personaje de Valmont para dotar de sentido a la novela. El fracaso de su proyecto de dominio estaría motivado por razones que pertenecen a su vida moral (está realmente enamorado) y la reacción de Mme de Merteuil es fruto de su vanidad, de su orgullo herido. Si el libertinaje de Valmont se contenta efectivamente con manifiestos de urgencia, Mme de Merteuil proporciona sin embargo la descripción crítica del libertinaje más acabada del XVIII. Desde su perspectiva el amor realmente carece de valor. El “descubrimiento” de Valmont, el amor sentimental, es un perfume que ya ha saturado el ambiente de jardines, salones y novelas. Goldzink interpreta la inviabilidad del proyecto de Valmont en términos trágicos como la incompatibilidad “corneillesca” entre los valores oficiales del libertinaje y su descubrimiento del amor como fuente auténtica de valor para el individuo. Pero el discurso libertino formulado en las *Liaisons* es absolutamente novedoso y no tiene ningún correlato institucional. La inconsistencia de Valmont pertenece a la estructura misma del sujeto enfrentada a la noción de dominio absoluto. Goldzink llama, sin embargo, correctamente la atención sobre el significado del duelo final entre Valmont y Danceny: *l'épée, ce vestige féodal et militaire devenu l'indice quasi décoratif et vestimentaire d'une classe sociale, va lier in extremis, d'un lien fort et efficace les deux adversaires...* » Jean Goldzink ; *Le vice en bas de soie*. José Corti, 2001. p.34. El primero abandona el espacio libertino para reintegrar el universo del *Gentilhomme*. Pero no se trata, como propone Goldzink, de una “superación dialéctica”, sino de una vuelta al siglo anterior o a su pantomima “casi decorativa”, a la heteronomía del Petit-Maitre, es decir, la acusación de Mme de Merteuil en su carta 81 (ver siguiente capítulo).

El asterisco y la nota pertenecen al texto de las *Liaisons*, aunque su “autor” (¿Laclos el editor ficticio de la correspondencia?) permanece indeterminado. En cualquier caso el personaje de Mme de Merteuil cita una obra cuyo título conoce “El Malvado” y en esta complacencia hay tanto de cinismo como de juego y hasta una cierta vanidad filosófica al satisfacerse de aquello que es pequeño, casi nimio, frente al riesgo de pérdida de sentido que amenaza a un proyecto existencial que aspira a la autonomía absoluta y que no puede aceptar por lo tanto fundamentos exógenos. La vida de Mme de Merteuil, su sistema de valores, debe referirse a sí misma. La auto-referencialidad se convierte en la condición de posibilidad del libertinaje desde el momento en el que la libertina debe ser su “propia obra”. Junto a la pugna libertina, la novela narra el proceso reflexivo mediante el que Mme de Merteuil dota de significado su proyecto libertino. Valmont narra sus aventuras, Mme de Merteuil nos habla de la viabilidad de la autonomía del sujeto.

El deseo como horizonte

Desde la carta 2 de Merteuil y su “*Revenez, mon cher Vicomte, revenez...*” hasta el momento de la ruptura, una constante recorre la correspondencia entre los dos libertinos.

Cartas: 10, « *il me prive du plaisir de vous voir* » ; 20, « *si vous eussiez été là...* » ; 47, « *je ne vous verrai pas encore aujourd'hui...* » ; 53, « *je ne vous verrais ni ce soir ni demain...* » ; 59, « *Où étiez-vous donc hier. Je ne parviens plus a vous voir...* » ; 70, « *Je suis fâché de partir sans vous voir...* »

Esta lista no es exhaustiva pero la similitud de las fórmulas y su número llaman poderosamente la atención. La vista, es decir la disponibilidad mutua de la presencia, queda siempre frustrada. Una explicación posible del diferimiento es su valor táctico. La encontramos en un comentario de Valmont referido a Tourvel. Ésta acaba de marcharse de la residencia de Mme de Rosemonde. Valmont planea ir a buscarla para vencerla definitivamente y comenta:

« ... nous verrons comment elle supportera cette entrevue. Mais il faut la différer pour en augmenter l'effet. »²³³

Diferir equivale por lo tanto a multiplicar los efectos. Pero el mismo Valmont, unas páginas más tarde, limita la efectividad de su uso táctico.

« *C'est une chose inconcevable, ma belle amie, comme aussitôt qu'on s'éloigne, on cesse facilement de s'entendre.* »²³⁴

²³³ *Ibid.* l. C

²³⁴ *Ibid.* l. CXV

La distancia produce usura y esta expresión, en su ambigüedad, satisface la complejidad del diferir. Usura como reducción de la capacidad de influencia, pero usura, también, como acumulación de intereses del deseo, « *Consentez à me voir* » es un grito que recorre la novela pero que Merteuil y Valmont no llegan a satisfacer salvo en la escena narrada en la Carta 151 que precede a su ruptura, cuando Valmont sorprende a Danceny en los brazos de la libertina. Pero frente a la ambivalencia de la usura, es en Mme de Merteuil donde vamos a encontrar la interpretación más radical y novedosa del diferir del deseo, y su relación necesaria con el proyecto libertino de autonomía.

« *Pour une seule soirée nous nous suffirons de reste ...* »²³⁵

Antes de la ruptura, a la proposición contradictoria de restablecer una relación amorosa con Valmont, Merteuil había respondido con “un placer nimio”. Una sola noche, una noche “sin mañana” un “*Point de lendemain*”. Veremos más adelante, al leer el cuento de Denon, que lejos de ser una rebaja, esta proposición de Merteuil prefigura la que va a ser la única posibilidad viable de instituir un espacio de complicidad y una modificación esencial de la capacidad del sujeto para producir un significado. Pero en la correspondencia de Mme de Merteuil, incluso esta proposición viene acompañada de su cláusula de aplazamiento:

« *Vicomte, il ne me reste plus qu'à vous faire une demande et elle est encore autant pour vous que pour moi: c'est de différer un moment que je désire* »²³⁶

¿Qué nos dice la libertina sobre su deseo? Aquello que se desea es el “momento” y este debe ser diferido. Esto no significa solamente mantenerse en una posición de tensión en su relación agónica con Valmont. En la propuesta de la libertina el deseo ha sufrido una mutación mucho más profunda. El deseo ya no se construye alrededor de su objeto, sino alrededor del **momento**, es decir de todo **su horizonte de significado**. Si el proyecto de Valmont es inconsistente, es porque su deseo queda prisionero de la estructura sujeto - objeto²³⁷ y su dominio absoluto sólo puede ejercitarse en paradójica dependencia del juicio de Mme de Tourvel. Merteuil sin embargo desea un momento diferido, **la construcción distanciada de un horizonte de interpretación de su propio deseo** e inaugura la posibilidad de una autonomía que es a la vez apertura al mundo: la emergencia, altamente problemática, de un deseo novedoso que no es una forma de heteronomía. Un deseo sin objeto.

²³⁵ *Ibid.* L. CXXXI

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ Una concepción, por lo tanto, canónica del deseo en terminos de ausencia y presencia del objeto : « *L'inquiétude qu'un homme en lui même pour l'absence d'une chose qui lui donnerait du plaisir si elle était présente...* » Paul Hazard *La pensée européenne au XVIIIe siècle*. Se trata de una cita de Locke. Este es el texto original en *An essay concerning human understanding* in *Essay* Libro II, capítulo 20 : “*The uneasiness a man finds in himself upon the absence of anything whose present enjoyment carries the idea of delight with it, is that we call desire...*”

El privilegio de la interpretación.

La ruptura entre Mme de Merteuil y Valmont a partir de la Carta 115 comienza justamente con la constatación de esta distancia:

*« Depuis près de trois mois, je ne vous vois plus, nous ne sommes plus de même avis sur rien. »*²³⁸

La carta está fechada el 19 de octubre, la primera carta de Merteuil, la número dos, está fechada el 4 de agosto y la novela se abre con una carta de Cécile del 3 agosto, es decir dos meses y medio antes. Estos “casi tres meses” a los que se refiere Valmont corresponden al ámbito temporal de la novela y ésta coincide con la puesta en escena de esta distancia libertina, la ruptura libertina, pero también la construcción, evanescente para Mme de Merteuil, del deseo como espacio distanciado de interpretación.

Ambos libertinos son perfectamente conscientes de los límites de su complicidad. Mme de Merteuil advierte así a Valmont:

*« Vous savez l'histoire de ces deux fripons qui se reconnurent en jouant: " Nous ne nous ferons rien, se dirent-ils, payons les cartes par moitié " ; et ils quittèrent la partie. »*²³⁹

Dos tramposos no pueden jugar a las cartas, puesto que para ambos, las reglas del juego son sólo un elemento de otro juego, aquel que ellos mismos diseñan para poder ganar. Pero dos libertinos pueden abandonar de mutuo acuerdo la partida. Merteuil y Valmont saben que la paz entre ellos sólo depende de su reciproca capacidad para destruirse. El contrato imposible forma parte de las determinaciones fundamentales de la dinámica libertina, porque entra en contradicción con el movimiento de iteración que hemos descrito anteriormente. Cualquier sistema de reglas, cualquier elemento discursivo es potencialmente reintegrado por el libertino en su propia actividad combinatoria. El libertino no juega nunca *según* las reglas, juega *con* ellas.

Pero el colapso de la complicidad libertina no es el colapso del espacio libertino, es al contrario su momento inaugural. Que Valmont y Merteuil corran hacia su pérdida en las *Liaisons dangereuses* no es un resultado contingente de la dinámica libertina destinado a “castigar” a ambos personajes. Es el margen de negatividad que baliza el propio espacio libertino. El estudio del libertinaje radical en Sade permite una aproximación a la topología de este espacio inestable. Pero por ahora es más importante entender que las *Liaisons* se sitúan, desde su inicio, en la falta de coincidencia entre los dos libertinos; que la condición de posibilidad de su novela epistolar es que su “amistad” ya es pretérita, que el “amor” que ambos se han profesado sólo puede ser conjugado en pasado, y que la dinámica misma del discurso epistolar, la denegación de la presencia, implica de antemano la ruptura libertina.

²³⁸ *Ibid.* l. CXV

²³⁹ *Ibid.* l. CXXXI

Desde este punto de vista, lo que distingue a Valmont de Merteuil no es una diferencia de grado según la cual la libertina sería un poco más cínica que Valmont, un poco más fría, un poco más apática que él... Es una diferencia que concierne la constitución de ambos personajes. Valmont está funcionando bajo una modalidad de deseo en la que éste es la superación de una distancia. Una concepción (clásica) en la que la ausencia debe resolverse en una presencia: la del objeto. Y la dinámica que instaura, incluso victoriosa lleva a la inconsistencia de su proyecto de autonomía.

Merteuil está modificando la concepción del deseo para fundarlo en el distanciamiento. Un deseo que es el proceso de su propia interpretación. Merteuil desea un horizonte de significado. La lucha entre ambos es una lucha entre dos estructuras de deseo.

En las cartas 133 y 134, tras varias tentativas de reconciliación por parte de Valmont, la intransigencia y la agresividad de Mme de Merteuil parecen gratuitas salvo si en ese momento su único objetivo es vencer - la idea de una reconciliación carece de sentido - es decir, instaurar una distancia insalvable. Su declaración de intenciones, aunque elegantemente irónica, es absolutamente transparente; Merteuil quiere dominar a Valmont:

« ... *Que j'aimasse à abuser ainsi de mon empire... Je voudrais être obéie ; et mes ordres seraient rigoureux...* »²⁴⁰

Las condiciones de Merteuil son simplemente inaceptables puesto que equivalen a la sumisión absoluta. Pero contrariamente a Valmont y su Tourvel, el dominio de la libertina no necesita de ningún reconocimiento. Merteuil no quiere conquistar el juicio de Valmont, quiere su desaparición como sujeto.

« *Dans le temps où nous nous aimions, car je crois que c'était de l'amour, j'étais heureuse; et vous, Vicomte?... Mais pourquoi s'occuper encore d'un bonheur qui ne peut revenir? Non, quoi que vous en disiez, c'est un retour impossible.* »²⁴¹

El momento de ruptura definitiva coincide con esta famosa declaración de amor a posteriori. La amenaza de dominio no es contradictoria con esta declaración. La segunda sólo es posible porque la primera ya ha intervenido y garantiza una distancia que ya es insalvable, aunque Valmont - fiel a, o víctima de, su propia estructura de deseo - va, al contrario, a intentar suprimirla.

La victoria de Mme Merteuil, el dismantelamiento del sujeto Valmont, es su éxito para acorralarlo hermenéuticamente y va a constar de tres movimientos principales. Merteuil va a poner en cuestión en un primer momento la capacidad de Valmont de dotarse de significado.

²⁴⁰ *Ibid.* l. CXXXIV

²⁴¹ *Ibid.* l. CXXXI

« *La différence entre vos discours et vos actions* »²⁴²

Disociando su discurso de su acción obliga a Valmont a cuestionar su propia “semántica”. Quedar del lado bueno del signo es hacer coincidir lo que se quiere decir con lo que se dice realmente. Para el sentimental coinciden ser y “decir sin querer”.

Una vez detectada esta inconsistencia, la interpretación se vuelve necesaria, una revisión del discurso es imprescindible y va a operar a espaldas de Valmont. En última instancia la acción libertina siempre tendría que ser silenciosa. Nunca debería generar palabras, puesto que su actividad, al ser efectiva, siempre contendría su propia interpretación y ya habría acallado todos los discursos posibles²⁴³. Sólo porque el espacio de la interpretación ha quedado abierto, Merteuil puede insertar en él su “*Ce que je pense*”, cargado con la peor acusación:

« *Mais ce que j’ai dit, ce que j’ai pensé, ce que je pense encore, c’est que vous n’en avez pas moins de l’amour pour votre présidente.* »²⁴⁴

En un segundo momento Merteuil va a situar a Valmont en la imposibilidad de falsificar la interpretación de la Marquesa. Y para ello va a invertir el orden de los factores. Va a partir de la interpretación y exigir de Valmont una acción acorde. La prueba que la Marquesa impone a Valmont es extrema y ella misma redacta la carta que él debe enviar a Tourvel para abandonarla. A partir de este momento Valmont queda doblemente disociado: aceptando enviarla interioriza el juicio de Merteuil y pierde la instancia principal de su autonomía. Rechazando hacerlo demuestra su amor por Tourvel. Una vez inaugurada la asimetría hermenéutica Valmont no puede ganar.

« *Je l’ai copié tout simplement, et tout simplement encore je l’ai envoyé* »²⁴⁵

Curiosamente Valmont no va a contentarse con perder una vez. ¡Va a enviar la carta y acto seguido intentará, pedirle permiso a Mme de Merteuil para neutralizar los efectos del envío! Es decir, va a caer doblemente en la trampa hermenéutica de la Marquesa.

Pero todavía no es suficiente. Merteuil declara abiertamente su victoria sobre Valmont :

« *Ce triomphe me flatte plus que tous ceux que j’ai pu obtenir jusqu’à présent* »²⁴⁶

Victoria porque ha conseguido que Valmont abandone a Tourvel. Pero victoria dos veces porque, cuando al enviar la carta de despedida éste pensaba estar a la altura de su exigencia libertina, lo que ha hecho es delegar su autonomía. Y victoria tres veces porque tras el envío de la carta, Mme de Merteuil vuelve a imponer una interpretación.

²⁴² *Ibid.* l. CXVI

²⁴³ Este sería quizás el silencio que cierra el manuscrito de Sade de las *Cent Vingt Journées*.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.* l. CXVII

²⁴⁶ *Ibid.* l. CXVV

« *Oui Vicomte, vous aimez beaucoup Mme de Tourvel, et même vous m'aimez encore, vous l'aimez comme un fou : mais parce que je m'amusais à vous en faire honte, vous l'avez bravement sacrifiée* »²⁴⁷

Valmont ha enviado la carta para demostrar que no ama, aceptando convertir a Mme de Merteuil en su juez, pero desde su privilegio hermenéutico lo único que ésta acepta interpretar es su propio poder sobre Valmont. Se arroga el derecho - pero es su privilegio puesto que quien dispone del monopolio hermenéutico acumula la legitimidad de todas las magistraturas - de substituirse a Valmont como principio de su propia acción:

« ... *Je frappais celle-ci, ou plutôt que je dirigeais vos coups* »²⁴⁸

¿Quién ha enviado realmente la carta? Mme de Merteuil. Valmont ya ha desaparecido, se ha disuelto en el ácido interpretativo de la Marquesa. Ella lo ha utilizado como un mero instrumento de envío para aniquilar a Mme de Tourvel. Ha conseguido transformar a Valmont en « máquina», instrumento pasivo para transmitir su propia acción.

*

Y sin embargo, Merteuil lo ha amado... Una vez que el sujeto Valmont ha sido desmantelado, Merteuil puede movilizar su propio deseo distanciado. Valmont es amable, desde el pasado. Es amable e incluso, algo inimaginable en el seno del combate libertino, este amor puede ser expresado, pero sólo desde el aplazamiento distanciado que nos llega desde el recuerdo:

« *Au vrai, vous accepter tel que vous vous montrez aujourd'hui, ce serait vous faire une infidélité réelle. Ce ne serait pas là renouer avec mon ancien amant; ce serait en prendre un nouveau, et qui ne vaut pas l'autre à beaucoup près. Je n'ai pas assez oublié le premier pour m'y tromper ainsi. Le Valmont que j'aimais était charmant.* »²⁴⁹

La asimetría tiende hacia el monopolio, Merteuil ha secuestrado la verdad de Valmont. Sólo ella es depositaria de su pasada excelencia libertina. El verdadero Valmont está hipotecado por su juicio y ha quedado distanciado como pretérito, imagen congelada del tiempo ya resuelto. El verdadero Valmont es el *Valmont que j'aimais*.

La victoria de Mme de Merteuil es la victoria libertina del deseo como interpretación de un horizonte distanciado, sobre su objeto. La Marquesa, que se define de forma auto referencial como proceso autónomo de constitución "*je suis mon ouvrage*", debe monopolizar el espacio escénico y poner de manifiesto el rasgo principal del sujeto radical, el monopolio hermenéutico es también una soledad hermenéutica. La autonomía radical sólo es posible como soledad escénica.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ *Ibid. l. CXLV*

²⁴⁹ *Ibid. l. CLII*

... je parvins à me gâter l'esprit.

II LA CIVILIDAD DEL GREGARIO

*Les égarements du cœur et de l'esprit*²⁵⁰ o el canon mundano.

El mundano comparte con el libertino la estética rococó y los axiomas de su lucha escénica, pero su actividad concluye allí donde el sujeto radical pretende fundar la suya.

La lucha de Merteuil y Valmont representa la forma acabada de la dinámica libertina y la lucha por la interpretación. La virtuosidad de la escritura de Laclos - y la virtuosidad manipuladora de sus personajes -, lo han convertido en el modelo retrospectivo de un universo que, cuando Laclos publica su novela, toca ya a su fin. Quizás sólo desde esta perspectiva tardía y distanciada sea posible la radicalidad del personaje de Mme de Merteuil, la casi abstracta consistencia de su ética libertina, de su lucha sin cuartel por la autonomía que le obliga a entrar fatalmente en conflicto con el orden gregario cuyos márgenes habita.

Pero es este último - tal como se constituye en la mundanidad dieciochesca - el que define el espacio de su acción y de su conflicto. Es en su seno donde se dirime el conflicto entre su autonomía y el horizonte del juicio mundano. Es por lo tanto necesario, para entender la posición de Mme de Merteuil y la excepcionalidad de su proyecto como sujeto radical, analizar el horizonte de valor al que éste debe enfrentarse.

El ejercicio contradictorio de una reflexión mundana

Les égarements du cœur et de l'esprit ou Mémoires de M. de Meilcour de Crébillon fils fue publicado en 1736, casi medio siglo antes de las *Amistades* y ambas fechas podrían servirnos para delimitar el espacio “rococó”, en el que toma históricamente forma la figura del libertino²⁵¹. El narrador, Meilcour, un hombre de mundo que ya ha conocido el éxito, relata en pasado sus primeros pasos como un adolescente que pertenece a la élite aristocrática de la alta sociedad de París. Es una novela de iniciación - el personaje

²⁵⁰ Crébillon fils *Les égarements du cœur et de l'esprit* (1736-8) Seuil « L'école des lettres », Paris 1992

²⁵¹ Las *Lettres contenant un aventure* de Marivaux son de 1720, su *vie de Marianne* de 1731. La primera obra importante de Crébillon, *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R**** fue publicada en 1732, año del nacimiento del pintor Fragonard.

se dispone a descubrir el mundo y sus convenciones sentimentales - que se encuentra, en cierto modo, en las antípodas de la novela de aprendizaje. Los *Extravíos* exponen la inconsistencia emocional del joven, su incapacidad para fijar el objeto de su acción o su deseo, su indecisión entre la ambición social o la inquietud amorosa y la constatación de que en su entorno, ambos registros se confunden. No se trata de un verdadero proceso de transformación y, quizás, el único aprendizaje efectivo de Meilcour sea la apática toma de consciencia de que los valores del clasicismo, de sus héroes de tragedia, de sus moralistas y sus panegíricos reales, son funcionalmente incompatibles con las codificadas reglas sociales de la aristocracia mundana.

La novela pone en escena estos *extravíos* bajo la forma de un discurso directo reproduciendo las conversaciones mundanas de sus personajes, comentadas de forma precisa y en pasado por el narrador, el propio Meilcour desde la distancia de su madurez. De este arte de la “conversación” los *Extravíos* nos dan una descripción irónica que merece la pena citar por entero:

« La conversation, pour être vive, ne saurait être assez peu suivie. Il faut que quelqu'un qui parle guerre se laisse interrompre par une femme qui veut parler sentiment : que celle-ci, au milieu de toutes les idées que lui fait naître un sujet si noble, et qu'elle possède si bien, se taise pour écouter un couplet galamment obscène; que celui, ou celle qui le chante, cède, au grand regret de tout le monde, la place à un fragment de morale, qu'on se hâte d'interrompre pour ne rien perdre d'une histoire médisante, qui, quoique écoutée avec un extrême plaisir, bien ou mal contée, est coupée par des réflexions usées ou fausses, sur la musique ou la poésie, qui disparaissent peu à peu et sont suivies par des idées politiques sur le gouvernement, que le récit de quelques coups singuliers arrivés au jeu abrège dans le temps qu'on y compte le moins; et qu'enfin un petit-maître, après avoir longtemps rêvé, traverse le cercle et dérange tout, pour aller dire à une femme qui est loin de lui qu'elle n'a pas assez de rouge, ou qu'il la trouve belle comme un ange. »²⁵²

"La conversación", leemos, se define por su discontinuidad, por la acumulación de interrupciones y los cambios de tema, por la inconsistencia de sus argumentos y la superficialidad de sus formas. Y estos rasgos son dominados por una función prescriptiva “*il faut*”, este texto es normativo.

Curiosamente, el párrafo pertenece al único intercambio de la novela que no responde a su propia descripción. Un poco antes de su final, Crébillon ha introducido una conversación entre Meilcour y un personaje llamado Versac, hombre de mundo por excelencia, referente de la admiración del joven y alter ego reconocido del narrador. Rompiendo las reglas de su propia definición, durante su “conversación” con Meilcour Versac va a circunscribirse a un único tema, desarrollará una argumentación continuada y va a ofrecernos una suerte de manifiesto mundano y a la vez manual de uso de la mundanería, un resumen argumentado de los criterios de éxito y de las contradicciones de las reglas sociales, y una reivindicación cínica de su inconsistencia. Por la claridad con la Crébillon expone los contra-valores del mundano; la hipocresía, la

²⁵² Crébillon, *Ibid.* p. 248

autosuficiencia, el cinismo, la voluntad de poder... se trata de uno de los pasajes clave del siglo, y por la proximidad aparente de las ideas de Versac con las de Valmont, los comentaristas suelen ver en este texto un predecesor de *Les Liaisons dangereuses*. La comparación entre el manifiesto de Versac y la reivindicación de sí que hará Mme de Merteuil en su famosa carta 81 pondrá en evidencia los límites de esta proximidad. El universo que de los *Extravíos* puede ser descrito con el vocabulario de sus propios personajes: *le Monde*; “el Mundo” es decir el grupo humano y el sistema de reglas de la sociedad de élite, y *le mondain*; “el mundano”, en el sentido estricto de aquel que se produce con éxito en este mundo y encarna sus valores y practica la *mondanité*, el arte de vivir en buena compañía, que puede ser traducida al castellano como “mundanería”.

La conversación entre Versac y el joven Meilcour aparece en el relato como la apertura de un paréntesis. Los interlocutores se encuentran en el escenario por excelencia de la visibilidad, paseando por el jardín de las Tullerías y Crébillon acaba de poner en escena un largo intercambio que podría servir de modelo del tipo de conversación espiritual; el tejido de frivolidades y pequeñas maldades, donde cada personaje es a la vez actor y público frente de los demás. Al terminar el paseo, cuyos tiempos están por supuesto perfectamente codificados, Versac va a buscar a Meilcour para proponerle algo absolutamente inusitado y totalmente contradictorio con las costumbres sofisticadas de su medio: una conversación sin interrupciones.

*« Mais pour nous livrer plus librement à des objets qui, par leur étendue et leur variété, pourront nous mener loin, je voudrais que nous allussions chercher quelque promenade solitaire, où nous pussions n'être pas interrompus, et je crois que l'Étoile pourrait convenir à notre dessein. »*²⁵³

La demanda es excepcional y Versac debe pedirle al joven un desplazamiento hacia la periferia de su universo, “l'Étoile”, al final de los Campos Elíseos, un cruce de caminos que en el París de la época quedaba fuera de la ciudad. Para poder llevar a cabo su conversación deben huir del Mundo, buscar el espacio excepcional de una soledad que vuelve posible su diálogo.

*« Nous ne nous entretenmes en chemin que de choses indifférentes, et ce ne fut qu'en arrivant à l'Étoile que nous commençâmes. »*²⁵⁴

Éste no se inicia durante el paseo, no les bastan ni la oscuridad del atardecer, ni el progresivo alejamiento del centro de la ciudad. Sólo cuando llegan a sus lindes pueden comenzar a conversar. En el texto de Crébillon esto significa dos cosas:

- el discurso sobre el Mundo no pertenece al espacio mundano y éste debe ser abandonado para poder ser estudiado. Para hablar de mundo hay que situarse en una posición extra mundana.

²⁵³ *Ibid.* p. 229

²⁵⁴ *Ibid.*

- En la medida en que el espacio de la mundanería coincide alegóricamente pero también topológicamente con el de la ciudad, París, los dos personajes están cometiendo un acto de *incivilidad*. Están escapando a las reglas de su sociedad. El manifiesto mundano es una aberración en su propio sistema de referencia.

El propio Versac es consciente del formato aberrante de su discurso. La propedéutica mundana, los consejos que intenta brindar al joven Meilcour, implican una estructura de reflexión y distanciamiento hacia el mundo que es contradictoria con las formas mismas de la mundanería:

« *Je me flatte, au reste, que vous saurez me garder **le secret** le plus inviolable sur ce que je vous dis, et sur ce que je vais vous dire.*

- *Quoi! lui dis-je en riant, vous pourriez être fâché que je dise : **Versac sait penser?*** »²⁵⁵

Versac exige de su interlocutor el secreto “más inviolable”, la conversación no debe volver a la ciudad, su contenido no puede formar parte de la actividad discursiva mundana. No porque contenga una crítica de sus reglas o sus valores - el cinismo, la ironía y la causticidad son perfectamente compatibles con el orden mundano -, sino porque implica la posibilidad de un *pensamiento*, un espacio de reflexión y representación propios del sujeto y son esta propiedad y este espacio de autonomía frente a la visibilidad mundana, los que han quedado proscritos por el sistema de reglas de la civilidad.

« *Vous avez dû vous apercevoir que **je n’ose parler avec personne** comme je viens de le faire avec vous...* »²⁵⁶

Sade demostrará que la complicidad magisterial en el espacio libertino es problemática porque responde a una doble exigencia contradictoria: la constitución de la autonomía mediante su delegación previa. En el manifiesto mundano de Versac la incongruencia entre su discurso y la norma responde, sin embargo, a los límites del propio orden mundano que Versac se encarga de explicar. Y la aparición de este espacio de incivilidad reflexiva al final de la novela posee obviamente un valor crítico que el lector puede más adelante utilizar para neutralizar a posteriori todo el universo de la novela. *Les égarements* son una crítica de la sociedad aristocrática y la clave de lectura que proporciona el manifiesto de Versac la sitúa indirectamente, a contrapelo, a pesar suyo, en una tradición filosófica específica: la distancia necesaria que el filósofo, aquel que piensa, debe tomar frente a la comunidad política para poder aprehender su sistema de reglas. Versac pone en evidencia, de forma cínica, el hecho de que la reflexión mundana debe operar bajo modos discursivos incongruentes con su propio universo. Si uno de los tropos básicos del libertinaje auto consciente, en tanto que forma depurada del sujeto radical, es la parábasis - la inconsistencia o la ruptura del discurso - esta parábasis acontece en el discurso de Versac como la interrupción simple y llana del texto, la

²⁵⁵ *Ibid.* p. 231

²⁵⁶ *Ibid.* p. 249

aposición de un comentario que excede el espacio discursivo y el alcance del universo que la propia novela pone en escena:

*« Mais la conversation que nous venons d'avoir ensemble a été d'une longueur **si énorme** qu'avec plus d'ordre, et des idées plus approfondies, elle pourrait presque passer pour un **traité de morale**. »*²⁵⁷

El “tratado de moral” de Versac, esta conversación “tan enorme”, desproporcionada por su extensión, pero también por la calidad de su reflexión, es un apéndice, un texto que debe quedar bien delimitado. El universo mundano de los *Extravíos* es absolutamente gregario, no sabría encerrarse en un boudoir, ponerse en escena en la soledad de un castillo o en la complicidad problemática de una correspondencia. Su ámbito es la lucha por el prestigio y la mirada del público en el salón y en el paseo; y el manifiesto de Versac es desde un punto de vista escenográfico tan incongruente con su propio objeto que Meilcour tras separarse de su iniciador debe introducir una discontinuidad entre el anterior diálogo y la vuelta a la normalidad, la vuelta al texto de la novela:

*« Je ne fus pas plutôt rentré que, **sans faire beaucoup de réflexions à tout ce que Versac m'avait dit**, je repris mon emploi ordinaire. Rêver à Hortense, m'affliger de son départ, et soupirer après son retour... »*²⁵⁸

De vuelta a la ciudad, no hay espacio para la reflexión. No ha existido aprendizaje como tal, tras el aberrante discurso de Versac, el personaje principal retoma el vaivén afectado de su inquietud sentimental; soñar, sufrir, suspirar... y el manifiesto de Versac queda fuera de su propio género.

*...quand je vous ai prié de me garder, sur tout ce que je vous dirais, **un secret inviolable**, c'est qu'il m'est d'une extrême conséquence qu'on ne sache pas ce que je suis et **à quel point je me déguise**.*²⁵⁹

La exigencia de secreto aparece en varios momentos del diálogo. Y en ella podemos detectar no sólo el distanciamiento del discurso frente al mundo, sino una doblez interna al propio Versac, la distancia que media entre su parecer actual y su verdadera naturaleza, distancia que debe ser salvaguardada porque es la condición de posibilidad de su propia mundanería y es el producto de un esfuerzo incesante. Su éxito implica un constante trabajo sobre sí, una gimnasia del carácter y del discurso, que en este manifiesto crítico es percibida como un proceso oneroso. La adaptación a la sociedad mundana no es una conquista de la excelencia, sino una degradación táctica y quizás sólo aparente, en la medida en que Versac todavía puede referirse a su propia naturaleza y puede durante su conversación hacer cohabitar dos usos de lenguaje, uno que pertenece al mundo y otro que se refiere a esa naturaleza perdida:

*Pour ne point passer pour ridicule, il faut le devenir*²⁶⁰

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Ibid.* p. 253

²⁵⁹ *Ibid.* p. 249

Doble ridículo contradictorio: para no serlo en el “mundo” es necesario caer en él frente a sí mismo, o al menos frente a un juicio extra mundano que durante su conversación con Meilcour, ambos reconocen implícitamente. El mundano se ve abocado a convivir con dos instancias de juicio, aunque una de ellas debe quedar silenciada salvo en la excepcionalidad del viaje a las lindes de la ciudad.

Pero el objetivo de este viaje no es la crítica de la comunidad gregaria. Ésta es sólo un subproducto necesario de los consejos a Meilcour. Ni el aprendiz, ni el hombre de mundo pretenden modificar el espacio mundano. Éste es, pese a sus ridículos, la única escena posible y el objetivo de la conversación es iniciar una ciencia del mundo “*une science du monde*” indispensable para aprovechar sus “dotes naturales”, es decir, su buen linaje. Una ciencia que, desde su doble instancia de juicio, es tan útil como despreciable:

*Je sais que cette science n'est, à proprement parler, qu'un amas de minuties, et que beaucoup de ses principes blessent l'honneur et la raison; mais, en la méprisant, il faut l'apprendre et s'y attacher plus qu'à des connaissances moins frivoles, puisque, à **notre honte**, il est moins dangereux de manquer par **le cœur** que par **les manières**.*²⁶¹

Esta doble instancia de juicio permite a Versac conservar la vergüenza de su corazón mientras refina sus maneras. Pero para entender cómo se delimita esta doble legitimidad es indispensable entender cómo se determina el sujeto mundano frente al “Mundo” y su ciencia.

El canon rococó y la ciencia del mundo

El manifiesto de Versac puede resumirse fácilmente en una serie de axiomas, que coinciden con los rasgos convencionales del personaje rococó y sirven por ello, de una forma general, como canon²⁶² del mundano dieciochesco.

a. Principio de arbitrariedad de las modas.

*« Le cœur et l'esprit sont forcés de s'y gêner, tout y est mode et affectation. Les vertus, les agréments et les talents y sont **purement arbitraires**, et l'on y peut réussir qu'en se défigurant sans cesse. »*²⁶³

El fundamento de las reglas mundanas es “*totalmente arbitrario*”, es decir, convencional. En la medida en que estas reglas y los sistemas de valoración están sujetos

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ *Ibid.* p. 230

²⁶² Para medir la validez de este canon basta comprobar la eficacia normalizadora que posee, incluso en las producciones contemporáneas, al determinar el tipo del personaje mundano.

²⁶³ *Ibid.* p. 22

a cambio, son percibidos como “modas”. El mundano, aún cuando finge despreciar esta inconsistencia, utiliza el contenido de las modas como un elemento que al ser combinado puede producir diferentes disposiciones. El mundano se “desfigura” para modificar su apariencia, es decir, es capaz de manejar los elementos materiales de ésta para convertirla en una distribución combinatoria.

El sujeto mundano – en esto es un precedente necesario del libertino – posee una aprehensión escenográfica de la realidad: los elementos que utiliza no poseen significado por sí mismos fuera del orden combinatorio de una disposición.

b. Conocimiento del Mundo

*« Moi, par exemple, qui suis l'inventeur de presque tous les travers qui réussissent, ou qui du moins les perfectionne, pensez-vous que je les choisisse, les entretienne et les varie uniquement par caprice, et sans que **la connaissance que j'ai du monde règne** et conduise mes idées là-dessus? »*²⁶⁴

Pero si el elemento combinatorio es primordial y se define por su capacidad para modificarse constantemente, es decir, recombinarse para producir “modas”, el sujeto debe referir cada acción significativa a un horizonte de interpretación más amplio, que en el orden mundano coincide justamente con la noción de Mundo, cosmos, una totalidad ordenada. La significación de cada acción está ligada al conjunto del sistema. El sujeto debe por lo tanto disponer de una aproximación estratégica que le permita determinar cada acción en función de una totalidad. Se trata de uno de los rasgos fundamentales del sujeto dieciochesco, tanto del libertino como del mundano: El conocimiento es el fundamento de la acción.

c. Singularidad

*« Il faut d'abord se persuader qu'en suivant les principes connus, on n'est jamais qu'un homme ordinaire; que l'on ne paraît neuf qu'en s'en écartant; que les hommes n'admirent que ce qui les frappe, et que la singularité seule produit cet effet sur eux. On **ne peut donc être trop singulier**, c'est-à-dire qu'on ne peut trop affecter de ne ressembler à personne, soit par les idées, soit par les façons. »*²⁶⁵

Puesto que el mundo es un sistema combinatorio significativo, el sujeto debe construir su propia singularidad, ser capaz de producir una combinación única, como la condición básica para poder ser percibido. El objetivo es *frapper*, alcanzar la mirada, ser percibido como modo fundamental de la existencia mundana. La singularidad es el requisito formal de la existencia en un sistema combinatorio donde la individuación material no tiene sentido. Dos sujetos idénticos no tienen más realidad que dos voces repetidas por error en un diccionario. La primacía del orden combinatorio implica que la individuación es siempre una forma de exclusividad semántica. La exigencia de Versac

²⁶⁴ *Ibid.* p. 233

²⁶⁵ *Ibid.* p. 234

se inscribe en el surco de un filosofema fundamental: la exigencia en cualquier sistema que ha excluido la signatura material de proporcionar un correlato entre cada entidad y su exclusividad formal, entre Sócrates y la Idea de Sócrates.

d. Obstáculo de sí transparencia del otro

*« Ce n'est pas tout : vous devez apprendre à déguiser si parfaitement votre caractère que ce soit en vain qu'on s'étudie à le démêler. Il faut encore que vous joigniez à l'art de tromper les autres celui de les **pénétrer**; que vous cherchiez toujours, sous ce qu'ils veulent vous paraître, ce qu'ils sont en effet. »*²⁶⁶

La equivalencia entre conocimiento, acción y producción de visibilidad - el carácter puramente escénico del Mundo - implican que la “lucha” del mundano se traduce a su vez en una lucha por el control de la mirada. El mundano intenta generar una asimetría alrededor de sus dos funciones escénicas fundamentales: en tanto que actor debe dominar “el arte del engaño”, en tanto que espectador el de la “penetración”, el de ver más allá de lo que los otros quieren parecer, su propia actividad combinatoria, el contenido intencional y voluntario de su visibilidad.

De esta exigencia escénica surge una enmienda que el mundano también comparte con Mme de Merteuil:

*« Il vaut souvent mieux donner mauvaise opinion de son esprit, que de montrer tout ce qu'on en a (...), et sacrifier votre vanité à vos intérêts »*²⁶⁷

El uso que hace el mundano del control de su apariencia no está destinado a la mirada del otro en tanto que éste puede juzgarle, sino a su mirada en tanto que ésta se inscribe en el conjunto de la acción escénica. El vanidoso busca la aprobación en la mirada del otro, el mundano la utiliza y sabe sacrificarla si esto implica un beneficio estratégico. Puede aparentar mediocridad si esto es rentable en el conjunto de su acción. El significado de una acción se determina refiriendo al mundo como totalidad y este sacrificio de la vanidad remite al problema fundamental del orden mundano, el de la instancia de juicio. ¿Cómo se determina el juicio intra mundano? ¿Quién juzga a quién?

e. Alegato de sí

*« Une chose encore extrêmement nécessaire, c'est de ne s'occuper jamais que du soin de se faire valoir. ... De toutes les vertus, celle qui, dans le monde, m'a toujours paru réussir le moins à celui qui la pratique, c'est la modestie. (...) Surtout, **parlons toujours**, et en bien, de nous-mêmes : ne craignons point de dire et de répéter que nous avons un mérite supérieur. »*²⁶⁸ 237

²⁶⁶ Ibid. p. 235

²⁶⁷ Ibid.

²⁶⁸ Ibid. p. 237

Resida donde resida la instancia de juicio, el mundano debe defender su causa. Su actividad mundana está exclusivamente destinada a conquistar la aprobación del tribunal mundano y el sacrificio de la vanidad es sólo un instrumento para evitar que la mirada del otro se substituya al verdadero juicio mundano. Y este alegato debe ser ininterrumpido, del mismo modo que la puesta entre paréntesis del orden mundano implica una huida a los lindes de la ciudad.

f. Dominio de sí

*« ...quels que soient les avantages de la fatuité, il ne faut pas croire qu'elle seule réussisse, et qu'un homme qui est fat de bonne foi et sans principes aille aussi loin que celui qui sait raisonner sur sa fatuité, et qui, occupé du soin de séduire, et en poussant l'impertinence aussi loin qu'elle peut aller, ne s'enivre point dans ses succès, et **n'oublie point ce qu'il doit penser de lui même.** »²⁶⁹*

La fatuidad es sólo parte del alegato. Debe ser simulada, es una puesta en escena de sí mismo frente al tribunal mundano. En su fuero interior, el mundano debe guardar una actitud crítica. El conocimiento de sí es tan necesario como el conocimiento del mundo, pero en ningún caso se trata de un imperativo filosófico: el γνῶθι σεαυτὸν del mundano es sólo un momento táctico en el alegato de sí.

g. Agilidad y falsedad virtuosa:

*« Croyez-vous qu'il ne faille pas avoir dans l'esprit bien **de la variété**, bien de l'étendue, **pour être toujours, et sans contrainte, du caractère que l'instant où vous vous trouvez exige de vous** : tendre avec la délicate, sensuel avec la voluptueuse, galant avec la coquette? Être passionné sans sentiment, pleurer sans être attendri, tourmenter sans être jaloux : voilà tous les rôles que vous devez jouer, voilà ce que vous devez être. »²⁷⁰*

Este último principio resume los anteriores. El carácter escenográfico y combinatorio del mundo implica, para el mundano, la capacidad de modificar su producción de sí. Gracias al conocimiento del mundo y de sí mismo, mediante una renuncia de la vanidad que le permite combinar disposiciones de sí singulares para ganar el reconocimiento del tribunal mundano. Esta virtud mundana es fruto de la voluntad « *Pour briller toujours, on n'a qu'à le vouloir* » y se conoce en el vocabulario intra mundano de Versac como el *bon ton*, el buen tono.

El buen tono

« C'est un terme, une façon de parler dont tout le monde se sert, et que personne ne comprend. Ce que nous appelons le ton de la bonne compagnie, nous, c'est le nôtre, et nous

²⁶⁹ *Ibid.* p. 240

²⁷⁰ *Ibid.* p. 241

*sommes bien déterminés à ne le trouver qu'à ceux qui pensent, parlent, et agissent comme nous. »*²⁷¹

La ética mundana es un ejercicio sistemático de gregarismo. Pero un gregarismo que ha adoptado una forma precisa:

*« Une négligence dans le maintien, qui, chez les femmes, aille jusques à l'indécence, et passe, chez nous, ce qu'on appelle aisance et liberté; tons et manières affectés, soit dans la vivacité, soit dans la langueur; l'esprit frivole et méchant, un discours entortillé : voilà ce qui, ou je me trompe fort, compose aujourd'hui le ton de la bonne compagnie. »*²⁷²

Lo que Crébillon ofrece en este párrafo es una quintaesencia, convertida en caricatura, de un modo de ser que la sociedad de corte dieciochesca va a producir en su forma acabada - el estilo *entortillé*: enmarañado, complicado, rococó - pero que excede desde luego su propio ámbito histórico y sirve de paradigma o de arquetipo de la mundanería elitista, gregaria, maligna y superficial. Las descripciones de Crébillon conservan una actualidad desconcertante:

*« On ne peut avoir l'air trop ricaneur, ni le ton trop malin. Que votre sourire soit méprisant, qu'une fade causticité règne dans tous vos propos. Ne rien voir ; quelque chose que ce puisse être, qu'on ne méprise ou ne loue à l'excès. »*²⁷³

Una mundanería que en el texto de Crébillon posee la característica problemática de ser a un tiempo un contravalor y de fundar el monopolio de la legitimidad intra mundana, escindiendo la unidad de juicio del propio sujeto.

Lo sólido y lo falso

¿Si el mundano es consciente de su ridículo, por qué insiste en serlo, por qué acepta una doble instancia de juicio? La respuesta de Versac precede a la discusión, es una hipótesis básica de trabajo:

*« Je suppose d'abord, et avec assez de raison, ce me semble, qu'un homme de notre rang, et de votre âge, ne doit avoir pour objet que de rendre son nom célèbre. »*²⁷⁴

La celebridad del nombre y las obligaciones de un “hombre de rango”, son presentadas como una hipótesis incuestionable, “supongo con suficiente razón”, es decir, un axioma. Versac es un jugador que acepta como condición de posibilidad de su juego un sistema contingente de reglas sin que considere necesario fundarlas en el ámbito de su actividad. Sabe jugar pero no posee ninguna capacidad legislativa y no puede ni modificar la

²⁷¹ *Ibid.* p. 246

²⁷² *Ibid.* p. 247

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *Ibid.* p. 234

estructura del Mundo ni generar un sistema de valores alternativo. La llaneza con la que Versac zanja el problema del sentido de su existencia - darle celebridad a su nombre - posee en Crébillon un valor crítico. El personaje mundano queda limitado por un estricto margen que lo distingue del sujeto libertino radical: su campo de acción es la excelencia en un sistema dado de reglas y no la elaboración de sistemas alternativos.

*« Gardez-vous surtout de vous faire du monde une trop haute idée; n' imaginez pas que, pour y briller, il faille être doué d'un **mérite supérieur** (...) voyez ce que je deviens quand je veux plaire : que d'affectations, de grâces forcées, d'idées frivoles! Dans quels travers enfin ne donné-je pas? »*²⁷⁵

Por ello, la gloria que se persigue no está ligada al “mérito” en el sentido en que este remite a su propia instancia de juicio, sino a la adaptación al sistema de reglas que el sujeto percibe, sin embargo, como un tejido de “afectación, gracias forzadas e ideas frívolas”. ¿A qué se opone la frivolidad? ¿Al sentimiento de trascendencia religiosa que defendía el siglo de Bossuet? ¿Al valor que la sociedad de corte todavía puede otorgar a una gloria militar de la que sólo subsiste el vocabulario ritualizado? ¿Es una crítica específicamente dirigida a la casta de los *petit maîtres*, que ahogan su inanidad en la rivalidad de la seducción?

Basta tomar el negativo del breve muestreo semántico que nos ofrece Crébillon para ver a qué refiere el “mérito” que menciona Versac: afectado/**viril**, forzado/**noble** y frívolo/**profundo**. El horizonte de valor de la vida mundana, que Versac percibe como degradante y contrario a su naturaleza, es el opuesto simétrico al héroe de epopeya o el panegírico real y su “corazón” cuando siente vergüenza late al ritmo de la versión convencional del *hombre de honor* del siglo XVII, el gentilhomme.²⁷⁶

El propio Crébillon va a utilizar este registro “noble” de forma explícita en otro momento de la novela y en una situación que también está destinada a mostrar los límites formales de la actividad mundana. Meilcour descubre en la ópera a una joven de la que se enamorará apasionadamente. Este amor forma parte de los “extravíos” del personaje, un amor a primera vista que enseguida viste los abalorios del absoluto, pero es un extravío particular, porque sin llegar jamás a consumarse, sirve de contrapunto a los amores efectivos que el joven va a conocer en su iniciación mundana. Nos interesa el vocabulario que utiliza para describir a la joven:

*« ce que la beauté la plus **régulière** a de plus **noble** » « mise **simplement**, mais avec **noblesse** » « **physionomie douce et réservée** »*²⁷⁷

"Regular", "noble", "simple", "dulce" y "reservada". Volvemos a encontrar el negativo del sistema de valores del discurso mundano: irregular, afectado, enrevesado, cáustico,

²⁷⁵ *Ibid.* p. 239

²⁷⁶ « *Grand pour dans la prospérité, plus grand quand la fortune lui à été contraire ... Rempli de Gloire et de modestie ... sincère pour Dieu et pour les hommes* » La Bruyère *Les Caractères II* (1692), *Du mérite personnel*. Livre de Poche. 1995 p. 169

²⁷⁷ Crébillon. *Ibid.* p. 47

histriónico. El descubrimiento del amor, su amor mundano, de Meilcour, queda inscrito desde el inicio en la imposibilidad del amor noble. ¿Por qué necesita Crébillon recurrir al listado, por otra parte también convencional y perfectamente superficial, de las virtudes nobles?

« Pensez-vous que je me sois condamné sans réflexion au tourment de me déguiser sans cesse? Entré de bonne heure dans le monde, j'en saisis aisément le faux. J'y vis les qualités solides proscrites, ou du moins ridiculisées... »²⁷⁸

El 'Mundo', descrito desde los lindes de la ciudad por Versac, es el espacio de la falsedad y el atuendo, y su significado – de segundo orden, puesto que definido negativamente como oposición a la autenticidad extra mundana – se alimenta de alguna forma de su relación con ésta. El mundo es un sistema de reglas que sólo son perceptibles en su juego de oposición a la instancia de “lo sólido”, pero es el eje sólido – falso, el que organiza los elementos de la descripción de Versac, y el relato de Crébillon no necesita especificar el contenido de ninguno de los polos, sólo declinarlos semánticamente por mera aposición de los términos:

Corazón sólido: desnudez, naturaleza pre-mundana, autonomía de juicio, soledad pre-escénica.

Maneras falsas: disfraz, reglas de la mundanidad, juicio de las mujeres, gregarismo escénico.

« Je suis né si différent de ce que je parais, que ce fut pas sans une peine extrême que je parvins à me gêner l'esprit ».²⁷⁹

La verdadera historia de Versac, y la que el lector intuye será la de Meilcour, es la del tránsito por este eje. Ni la doblez travestida de la falsedad, ni la vulgata de los valores viriles y francos poseen ningún relieve, le basta contar, para construir su relato, con la eficacia de su oposición en la que queda inscrita la excepcionalidad de su propio discurso, la extrañeza de una “enorme conversación” en la que el mundano deja caer las máscaras y le explica sin dobleces al joven Meilcour los bastidores de la escena en la que se dispone a entrar.

« Sûr que je ne pourrais, sans me perdre, vouloir résister au torrent, je le suivis. Je sacrifiai tout au frivole; je devins étourdi, pour paraître plus brillant; enfin, je me créai les vices dont j'avais besoin pour plaire : une conduite si ménagée me réussit. »²⁸⁰

Una vez definido “el torrente” es decir el movimiento estructurante de la solidez viril hacia el disfraz afeminado sobre la escena gregaria, el mundano recupera el problema de la individualidad como aceptación táctica de los contravalores, pero también como trabajo “creativo” de la constitución de un parecer, el uso constructivo o combinatorio de

²⁷⁸ *Ibid.* p. 239

²⁷⁹ *Ibid.* p. 239

²⁸⁰ *Ibid.*

los diferentes vicios, a modo de paños para combinar su atuendo. El resultado es una conducta *menaje*, es decir, bien dispuesta, preparada con cuidado.

Paradójicamente, la conversación de Versac debe producirse desde la posición de los valores extra mundanos en la que la sinceridad condescendiente del hombre de éxito hacia el joven novel todavía recuerda o intenta imitar a la complicidad viril de los combatientes fuera del campo de batalla, un Aquiles y un Patroclo. El objetivo de los consejos de Versac es distinguir entre diferentes grados de excelencia mundana, evitar errores, mejorar las posibilidades. Aunque el relato de Versac se construye en el eje de una degradación, este viaje finaliza con la constatación de la dificultad de la vida mundana: sea cual sea su valor moral, la vida mundana conoce grados de éxito, grados de perfección y Versac se presenta a sí mismo, y orgullosamente, como un virtuoso.

Pero esto significa que pese a la posición extra-mundana y crítica desde la que es posible hablar del “Mundo”, su descripción para ser completa debe reintroducir lo que *a priori* había excluido, la existencia de una legitimidad de juicio en el mundo y del mundo, la posibilidad aberrante de un sistema de valores mundano, que posee toda la eficacia que los valores morales “sólidos y viriles” ya han dejado de tener, y a los que finalmente, una vez que acabe “la enorme conversación”, Versac volverá a quedar sometido.

« *et les femmes, seuls juges de notre mérite, de nous en trouver qu'autant que nous nous formions sur leurs idées.* »²⁸¹

Este juicio lleva firma, el principio institucional de la magistratura intra-mundana es “las mujeres” y su aparición como magistratura única de la legitimidad permite situar a su vez la importancia de la principal actividad de la élite: la seducción y su insubstituible valor, a la vez metafórico y axiomático; y en cierto modo permite también arrojar alguna luz sobre la exclusiva finalidad que la seducción y en general el dominio del otro como objeto de deseo, poseen también en el universo libertino.

‘Las mujeres’ como instancia mecánica de juicio

« *Quelque nécessaire que vous soit la connaissance des femmes, elle n'est cependant pas la seule à laquelle vous deviez vous borner. Celle des usages, des goûts, et des erreurs de votre siècle, doit partager vos soins, avec cette différence qu'il vous sera facile de vous former des femmes l'idée que vous en devez avoir, et qu'après l'étude la plus opiniâtre, vous ne connaîtrez peut-être jamais le reste parfaitement.* »²⁸²

El conocimiento de ‘las mujeres’, se inscribe en el mismo proceso que el conocimiento secular del mundo. Sin embargo el primero se distingue del segundo en que puede ser

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² *Ibid.* p. 232

completado. Las mujeres son la versión esquemática del Mundo - volviendo al inicio de la frase de Crébillon – “de sus usos, de sus gustos, de sus errores”.

'Las mujeres' son “los únicos jueces de nuestros méritos” y su juicio se ejerce en función de la mimética del sujeto para “formarnos según sus ideas”. Pero al mismo tiempo el mundano sabe que ‘las mujeres’ es sólo una síntesis esquemática del Mundo. En tanto que instancia de juicio son un mero proceso de convalidación de las formas, de cotejo entre las “ideas” – el esquema abstracto y codificado del mundo que sí es posible conocer – y el aparecer sensible y concreto de cada mundano. Se trata por lo tanto de una instancia de normalización y de medida, de adaptación al estándar mundano²⁸³.

« - Mais, lui dis-je, à quoi s'aperçoit-on qu'un ridicule commence à vieillir?
- Au peu de cas que les femmes en font, répliqua-t-il. »²⁸⁴

'Las mujeres' funcionan con la misma transparencia mecánica que una balanza o un termómetro, son consultados como un mero instrumento de medida; el barómetro de los diferentes criterios codificados como esquema del mundo. Para medir la vigencia de una moda determinada (*un ridicule*) basta medir el “caso que de él hacen las mujeres”, una medida cuantitativa que produce un plural abstracto “las mujeres” que no refiere a una clase de individuos sino a la indivisibilidad de su valor semiótico, se mira a “las mujeres” como se leen las agujas del reloj.

El objetivo de la seducción es por lo tanto indirecto, el mundano se mide en el barómetro “mujeres” para conocer su propia valía, se pesa en la báscula de su juicio para conocer el peso de su excelencia y espera al hacerlo obtener una medida cuantitativa.

« De quelle finesse n'avez-vous pas besoin pour conduire tout à la fois plusieurs intrigues que pour votre honneur vous ne devez pas cacher au public, et qu'il faut cependant que vous dérobiez à **chacune des femmes** avec qui vous êtes lié! »²⁸⁵

Por ello ninguna mujer concreta puede, sin embargo, generar un juicio por sí misma. En tanto que parte de un sistema mecánico, cada mujer particular queda mediatizada por el propio proceso de medición. Deben ser cuantas más posibles, y cada una de ellas debe ignorar la globalidad del proceso. La instancia “mujeres” no se confunde con el “público”, (aunque los individuos mujeres sí formen parte de este último). Ser público²⁸⁶

²⁸³ « Le libertin est tout entier dans cette soumission prévenante à l'objet que le public lui réserve ... Indifférent au fond à l'objet de son désir, le libertin n'est ici que le support de l'inclinaison propre du public ». P. Wald Lasowski ; *Libertines*, Gallimard, 1980

Wald Lasowski comenta en estas líneas un pasaje de Crébillon en *La nuit et le moment*, donde un mundano protesta de la amante que “el público le ha dado”... La utilización del sustantivo ‘Libertino’ por Wald Lasowski para referirse al mundano gregario da cuenta de la gratuidad de esta distinción desde un punto de vista meramente histórico, pero al mismo tiempo su comentario incide de forma precisa sobre la legitimidad gregaria del orden mundano.

²⁸⁴ *Ibid.* p. 233

²⁸⁵ *Ibid.* p. 240

²⁸⁶ Las funciones de público, actor, autor ... en el sistema escena, así como su coincidencia en un mismo sujeto constituyen un importante instrumento de análisis en el capítulo sobre Sade. Ya habíamos utilizado

es una de las funciones que cada miembro del sistema mundano gregario debe satisfacer, como también debe ser actor, y ambas funciones son compartidas en el espacio de visibilidad recíproca del salón o las Tullerías.

*« Le moyen le plus simple et en même temps le plus agréable pour y parvenir, est de paraître n'avoir dans tout ce qu'on fait que les femmes en vue, de croire qu'il n'y a d'agrément que ce qui les séduit, et que le genre d'esprit qui leur plaît, quel qu'il soit, est en effet le seul qui doive plaire. »*²⁸⁷

Medirse con 'las mujeres', es un ejercicio obligado para obtener la validación mundana, pero posee otra ventaja institucional. Independientemente del éxito de la seducción, cuando el mundano normaliza su conducta en función de “sus antojos”, cuando acepta pasar de lo que “les gusta” a lo que “**debe** gustar”, lo que busca es la demostración ostensible, de que acepta la legitimidad de la instancia. Someterse al dominio de 'las mujeres' es exteriorizar frente al público la sumisión al sistema gregario de las reglas mundanas.

*

La doble instancia de juicio no remite tanto a la efectividad diferenciada de dos sistemas de valores contradictorios. Ni el registro noble de lo sólido, ni el afeminado del disfraz, poseen mayor justificación que asegurar la eficacia del tránsito del uno al otro y fundamentar el doble “ridículo” del sujeto mundano. La única instancia de juicio efectiva es la ritualización, alrededor de la seducción como ejercicio de normalización, del carácter gregario del sujeto; su renuncia a la autonomía.

la instancia del "público" y del "espectador" al designar en el texto de Marivaux la posición que coincide con el último grado de interpretación y que se confunde por lo tanto con la del lector. En la crítica del orden mundano el "público" no es tanto una posición del sujeto como una efectividad casi institucional. Todos los individuos actúan para "el público", pero ninguno de ellos encarna individualmente esta instancia de juicio. El "público" es un juez abstracto y caprichoso y es referido - a lo largo de todo el siglo - con una connotación ambigua, parecida a la que posee en Rousseau la noción de "opinion publique", una instancia de juicio ineludible pero a la vez impredecible e irracional :

« Les opinions publiques, quoique si difficiles à gouverner, sont pourtant par elles-mêmes très-mobiles et changeantes. Le hasard, mille causes fortuites, mille circonstances imprévues font ce que la force et la raison ne sauraient faire ; ou plutôt, c'est précisément parce que le hasard les dirige que la force n'y peut rien : comme les dés qui partent de la main, quelque impulsion qu'on leur donne, n'en amènent pas plus aisément le point qu'on désire. » Jean-Jacques Rousseau *Lettre à M. d'Alembert* (1757) Flammarion, Paris, 2003 p. 126

²⁸⁷ *Ibid.* p. 234

III EL MUNDO, LOS PETIMETRES Y LA LIBERTINA

La carta LXXXI de Mme de Merteuil frente al diálogo de Versac

El paralelo con el mundano pone de relieve un último rasgo de Mme de Merteuil: su soledad radical la vuelve invisible. La libertina monopoliza la escena para dejar de ser visible.

Los límites mundanos y el manifiesto de una libertina

Las expresiones mundo, “monde”, y vida mundana, “mondanité”, referidas a la sociedad de los Gentilhombres son el fundamento de la novela de Crébillon. Su sentido - y en cierto modo el grupo humano al que refiere, conservarán su eficacia aristocrática hasta – al menos – los *Guermantes* de Proust (es decir, hasta la desaparición de esta sociedad de élite). Pero este uso limitado de la palabra ‘mundo’, - que evoluciona por otra parte, como sinónimo de costumbres ligeras, hasta la expresión “*la mondaine*” del francés contemporáneo para denominar a la brigada de policía que se encarga de reprimir la prostitución - conserva el significado general de ‘mundo’ como ‘cosmos’, totalidad ordenada y las resonancias que posee su sentido cristiano de “mundo creado”, cuyos fundamentos sólo pueden ser accesibles desde una posición extra-mundana. Tanto la palabra “*monde*” referida a la alta sociedad, como “*mondain*” para designar el modo de vida de sus miembros, poseen en su origen una connotación negativa y específicamente religiosa: la distinción entre los reinos temporales (mundanos) y el Reino de Cristo, por ejemplo, en el celebre pasaje del evangelio de Juan “Mi reino no es de este mundo”. El diccionario de Trevoux, en la edición de 1771, todavía propone como sentido principal de la palabra ‘*Mondain*’ el alejamiento de la espiritualidad religiosa e indica como ejemplo de uso la siguiente frase : “*Les mondains n’envisagent que de la tristesse et de l’ennui dans la paisible tranquillité de la vie privée*”, donde reconocemos del discurso de Versac la oposición entre una vida accidental, afectada e inauténtica, y la vida verdadera y tranquila. Este ejemplo es completado por el siguiente: “*Il faut quitter toutes les affections mondaines pour vivre selon l’évangile*” que es especialmente interesante, porque el tipo de vida que describe se define exclusivamente por su oposición a la vida ordenada según los evangelios. El sentido negativo de la pérdida de la trascendencia religiosa prevalece por lo tanto frente a su uso social para describir las costumbres ritualizadas de la aristocracia. La exterioridad del discurso de Versac, la singular posición extra-mundana de su “enorme conversación” con Meilcour, la lógica

“trascendente” que quiere que los fundamentos del “mundo” sólo puedan ser accesibles desde su exterior, implican una continuidad conceptual con el discurso moral y religioso del siglo anterior y pese a que su estética rococó, y la frivolidad complaciente de sus personajes, lo sitúan en la historia de la literatura en el centro de la tradición libertina, el discurso crítico de Versac, su “cinismo” extra mundano en su iniciación a Meilcour, pertenecen todavía a un horizonte contra el que el libertinaje del final del siglo desarrollará estrategias novedosas y enormemente problemáticas, cuando renuncien a aceptar una estructura trascendente para dotar de significado al mundo o a su propia acción, o cuando rechacen el absoluto del juicio gregario y se desplacen del jardín público y el salón, a la intimidad del boudoir o la soledad del castillo. Frente al mundano *petit-maître* de Crébillon, el libertino o la libertina deberán afrontar el desafío de producir de forma autónoma su significado, de inventar el juego de su deseo, crear un sistema de reglas a su conveniencia. Si el proyecto libertino termina alcanzando de forma necesaria el punto de ruptura de su consistencia y es por lo tanto inviable, es debido a su compromiso innegociable con la autonomía del sujeto, aquello que lo separa del mundano.

En este sentido, la carta 81, la carta autobiográfica de Mme de Merteuil, en *Les Liaisons* “...*je puis dire que je suis mon ouvrage*”, constituye un verdadero manifiesto de sujeto radical. Pero curiosamente, Mme de Merteuil entra en estas líneas en una peculiar resonancia con el discurso, cincuenta años anterior, de Versac y el alcance limitado de su reflexión mundana. El texto de Crébillon ponía en escena un dialogo destinado a iniciar a un *petit-maître*. La carta 81 es, al contrario, una reivindicación en primera persona del esfuerzo autodidacta - sin cómplices ni mentores - que Mme de Merteuil ha realizado para afrontar el mundo y toma la forma de una declaración de intenciones, una defensa de sí misma. Ambos textos balizan en cierto modo los límites del mundo rococó, históricamente, desde la regencia de Luis XV hasta los años que preceden a la revolución, pero también conceptualmente, desde el gregarismo del petimetre al individualismo irredento de la Libertina. Ambos constituyen una respuesta al problema de la relación del sujeto con el mundo y se organizan, aunque sólo sea en apariencia, alrededor de los mismos lugares comunes que constituyen el juego dieciochesco de la mundanería: la finura, el disimulo o la importancia de la reflexión táctica en un universo que se concibe a sí mismo como un teatro. Esta aparente proximidad permite entender por qué ambas figuras se confunden en la historia de la literatura, pero ilumina también, y por esta misma razón con una luz aún más precisa, la originalidad de la Libertina y la excepcionalidad de su proyecto.

La importancia de la posición

En las cartas que preceden a la 81, Valmont ha puesto en duda la capacidad Mme de Merteuil de vencer a otro libertino de prestigio: Prévan, un enemigo considerable, del

que Valmont ha narrado, con una mezcla de orgullo corporativo y respeto profesional, las aventuras. La carta de la libertina es ante todo una respuesta airada a esta insinuación y éstas son sus primeras líneas:

*« Que vos craintes me causent de pitié! Combien elles me prouvent **ma supériorité sur vous!** et vous voulez m'enseigner, me conduire! Ah! mon pauvre Valmont, quelle distance il y a encore de vous à moi! Non, tout **l'orgueil de votre sexe ne suffirait pas pour remplir l'intervalle qui nous sépare.** »²⁸⁸*

La misiva se inicia con una declaración categórica de superioridad y la escritura acerada y económica de Mme Merteuil introduce la que va ser su principal línea argumental: la distancia que les separa es infranqueable y lo único que podría utilizar Valmont para colmarla sería movilizar, no sus magras fuerzas, sino las de todo su sexo: el orgullo de su género, inmenso e inmensamente injustificado. Doble insulto: lo más grande, lo más poderoso que el género masculino puede ofrecerle a Mme de Merteuil es su vanidad, pero además, en su argumento, la libertina no encuentra suficiente antagonista en Valmont, se dispone a batirse con todo su sexo.

*« Vous avez séduit, perdu même beaucoup de femmes: mais quelles difficultés avez-vous eues à vaincre? quels obstacles à surmonter? où est là le mérite qui soit véritablement à vous? Une belle figure, **pur effet du hasard**; des grâces, que **l'usage donne** presque toujours; de l'esprit à la vérité, mais auquel du jargon suppléerait au besoin »*

Los hombres no corren riesgo en el juego de la seducción, los meritos pretendidos son fruto del azar. ¿A qué se refiere Mme de Merteuil? O bien a atributos que son fruto del nacimiento (una bella figura), e implícitamente da por supuesto lo que el texto de Crébillon aceptaba explícitamente, que el único mérito del mundano es su linaje, o bien a atributos externos (las gracias) que son fruto del hábito y de la costumbre, lo que podríamos denominar atributos de casta, es decir el refinamiento de costumbres que un miembro de la sociedad de notables adquiere necesariamente “*presque toujours*” por puro mimetismo. A la luz del comentario de *Les Égaréments* la acusación de Mme de Merteuil es la de *petit-maître*. Generalizando su crítica y haciéndola extensible a toda una clase de individuos, está acusando a Valmont de ser sólo un representante de su casta; un producto mundano *in-genuus*.

Una de las diferencias entre Merteuil y Versac - la misiva 81 de Mme de Merteuil busca convertir a Valmont en un Versac - es que ella debe cuestionar el universo en el que evoluciona, “le monde”, y debe hacerlo desde su situación específica de mujer. Frente al mundano, tal como aparece en el texto de Crébillon, Mme de Merteuil vive inmediatamente “el mundo” como un problema. No es un sistema coherente y estable, es un estado de hecho contradictorio y sin una instancia de juicio determinada. Se trata de un espacio irregular donde existen conflictos y asimetrías y donde la lucha por la autonomía debe inscribirse de forma táctica en sus pliegues.

²⁸⁸ C.d. Laclos *Ibid.* l. LXXXI – Salvo indicación, todas las citas en este capítulo – *El mundo, los petimetres y la Libertina* - pertenecen a esta misma carta.

« ... on acquiert rarement les qualités dont on peut se passer. Combattant sans risque, vous devez agir sans précaution. En effet, pour vous autres hommes, les défaites ne sont que des succès de moins. Dans cette partie si inégale, notre fortune est de ne pas perdre, et votre malheur de ne pas gagner. »

Por lo tanto, cuando Mme Merteuil valora su propia excelencia – no admitiría, contrariamente al petimetre una instancia exterior para hacerlo – lo hace determinada por su posición específica. Le enseña a Valmont su “handicap” y le explica que el recorrido que han realizado juntos era sólo aparente. Porque ella es una mujer, tanto su mérito como las cualidades objetivas que ha desarrollado para vencer los obstáculos son superiores.

« Mais qu'une femme infortunée sente la première le poids de sa chaîne, quels risques n'a-t-elle pas à courir, si elle tente de s'y soustraire, si elle ose seulement la soulever? Ce n'est qu'en tremblant qu'elle essaie d'éloigner d'elle l'homme que son cœur repousse avec effort. S'obstine-t-il à rester, ce qu'elle accordait à l'amour, il faut le livrer à la crainte: Ses bras s'ouvrent encore quand son cœur est fermé. Sa prudence doit dénouer avec adresse, ces mêmes liens que vous auriez rompus. A la merci de son ennemi, elle est sans ressource, s'il est sans générosité; et comment en espérer de lui, lorsque, si quelquefois on le loue d'en avoir, jamais pourtant on ne le blâme d'en manquer? »

La carta va a comentar de forma precisa esta posición. Pero al hacerlo, junto a la excepcionalidad de un texto del siglo dieciocho que incide de manera viva e incisiva sobre la condición de la mujer, Mme de Merteuil invalida la noción misma de mundo. En el texto citado, la aposición sistemática de términos contradictorios, donde de un lado aparece el régimen femenino y del otro el masculino, produce un efecto de usura, de quiebra. Mujeres y hombres habitan mundos diferentes, lo que equivale a decir que “el mundo” no existe. Veamos la lista :

Femenino: crainte, bras, ressource, adresse, blâme

Masculino: amour, cœur, générosité, rompre

Del lado de lo masculino volvemos a encontrar las variantes del orden noble del Gentilhombre: el corazón, la generosidad... Aquel orden que servía como uno de los polos del tránsito mundano. Lo que encontramos del lado femenino apenas necesita una explicación. El miedo a que “los brazos abiertos”, es decir, la disponibilidad constante de su cuerpo, sea aprovechada por un hombre; y la necesidad de dotarse de inteligencia y de astucia para evitar caer en el desprestigio cuando esto ocurre. La famosa escena de la carta 96; el abuso indolente de Cécile y el destino que este encuentro le depara, el ostracismo y la vuelta al convento, son suficientemente explícitos.

Mme de Merteuil y “esas mujeres”

« ...née pour venger mon sexe et maîtriser le vôtre, j'avais su me créer des moyens *inconnus jusqu'à moi*? »

Así, la fórmula que Mme de Merteuil escoge para resumir el diseño de su proyecto de vida, no sólo utiliza su género como posición de partida sino que se mantiene voluntariamente en el vocabulario que ésta determina: el abuso que sufren las mujeres debe ser resarcido y la venganza tomará la forma del dominio del sexo opuesto. ¿A qué se refiere Mme de Merteuil cuando declara haber nacido para llevar a cabo una venganza, en la misma carta en la que pretende ser su propia obra, es decir autora de sí misma? ¿Está limitando su propia autonomía haciéndose heredera de una guerra, de una *vendetta* de género?²⁸⁹

La presencia de una forma de feminismo²⁹⁰ en Laclos ha sido objeto de discusión y es evidente que la ‘voz’ del personaje en la misiva 81 es cuando menos excepcional. En cierto modo, el “feminismo” de Mme de Merteuil no sería siquiera un anacronismo, en la medida en que el personaje se define justamente por su capacidad para formular un proyecto desconocido hasta entonces, “*inconnus jusqu'à moi*” y hacerlo, como propone el texto, en los términos precisos de una toma de consciencia de la irreductibilidad de su posición de mujer. Mme de Merteuil es feminista si “se inventa” el feminismo, o más bien, si éste consiste en la posibilidad de inventar un proyecto de vida dotado de un nuevo significado, utilizando la posición de mujer en un acto radicalmente creativo.²⁹¹

Mme de Merteuil funda por lo tanto su proyecto desde una posición táctica determinada por su género e inicia, a partir de ésta, una crítica del mundo que no implica ninguna militancia ni esfuerzo de solidaridad. Mme de Merteuil no comparte nada con las demás mujeres, es más, su propio proyecto debe construirse en la originalidad radical de su ejemplo, la disociación definitiva con “el mundo” como sistema de valor.

« Mais moi, *qu'ai-je de commun avec ces femmes* inconsiderées? Quand m'avez-vous vue m'écarter des règles que je me suis prescrites et manquer à mes principes? je dis **mes principes**, et je le dis à dessein: car ils ne sont pas, comme ceux des autres femmes, donnés au hasard, reçus sans examen et suivis par habitude; ils sont le fruit de mes profondes réflexions; **je les ai créés, et je puis dire que je suis mon ouvrage.** »

Vengar el género, sin tener nada en común con “esas mujeres”, a las que sólo se puede referir en plural, “esas mujeres” que, recordemos, en tanto que unidad indisociable funcionaban en el universo mundano como una instancia mecánica de juicio. Proyecto aparentemente contradictorio y que limita desde luego el alcance militante del ejemplo

²⁸⁹ « *Le cri de la Merteuil et des féministes...* » J. Kristeva, *Guerre et paix des sexes*, Hachette, 2009.

²⁹⁰ Para Ruth Thomas, Mme de Merteuil forma parte de aquellas mujeres que han conseguido : “...Create for themselves an identity independent of male-centred order » Ruth Thomas ; ...*Et je puis dire que je suis mon ouvrage: Female Survivors in the Eighteenth-Century French Novel*, in The French Review Journal of the American Association of Teachers of French # 60, 1986

²⁹¹ Kristeva. *Ibid.* « “On” naît femme. Mais « on devient un “je” féminin, un sujet-femme... »

de Mme de Merteuil, pero que responde y aclara la lógica fundamental del sujeto radical: la búsqueda de la autonomía y la ruptura necesaria con el “mundo” como sistema de valores. En última instancia violadores petimetres y víctimas máquina, “esas mujeres” que son como Cécile, constituyen una unidad, son un mismo sistema, y la puesta en cuestión de éste no puede ser colectiva, la ruptura debe ser individual y absolutamente solitaria; éste es el destino de Mme de Merteuil (soledad sólo interrumpida de forma ambigua por su complicidad con Valmont, que tras ser destruido por Mme de Merteuil morirá como un Gentilhombre, tras un duelo y reencarnando los valores del sistema-mundo que Mme de Merteuil niega). Por ello, la descripción que del mundo hace Mme de Merteuil - contrariamente a la que puede proponer Versac, que es abstracta y sólo produce generalidades - debe tomar la forma concreta del relato autobiográfico, la narración somera pero individual del ‘caso Merteuil’: un sujeto frente al mundo.

Proximidad y oposición de ambos modelos

« Entrée dans le monde dans le temps où, fille encore, j'étais vouée par état au silence et à l'inaction, j'ai su en profiter pour observer et réfléchir. Tandis qu'on me croyait étourdie ou distraite, écoutant peu à la vérité les discours qu'on s'empressait de me tenir, je recueillais avec soin ceux qu'on cherchait à me cacher. »

La entrada de Mme Merteuil en el mundo es gradual y puede por lo tanto ser narrada. En *Les égarements*, Meilcour aparecía en el mundo de golpe, sin tránsito, nada más haber abandonado una infancia que queda fuera del relato. Su inexperiencia lo convierte en el interlocutor privilegiado de Versac y Meilcour se presenta de hecho como su heredero, como un *in-genuus*. Merteuil, se encuentra sola, está “abocada al silencio” - no dispone de ningún interlocutor - y carece al inicio de capacidad de acción. Pero va utilizar esta doble incapacidad como primer disfraz. De forma precoz, desde su entrada en el mundo, demuestra dos de las características de su libertinaje: la posición importa, el sujeto no es una entidad abstracta, está ligado a una situación y a un horizonte en el que debe interpretar su propia acción, pero incluso este horizonte, su “état”, puede transformarse y pasar a formar parte de la acción libertina, lo que habíamos denominado acceso a su metalenguaje: el silencio al que está obligada se convierte en un disfraz, en un instrumento de su acción.

En la medida en que petimetre y libertina comparten, aunque para sacar conclusiones diametralmente opuestas, el problema básico de su relación con el “mundo”, las diferencias entre libertina y petimetre se juegan allí donde se encuentran sus mayores semejanzas. Un ejemplo es el disimulo del pensamiento que ya hemos analizado tanto en el orden libertino como en el mundano:

*« Cette utile curiosité, en servant à m'instruire, m'apprit encore à **dissimuler** ... su prendre sur ma physionomie cette puissance dont je vous ai vu quelquefois si étonné. »*

El *petit-maître* interpreta la disimulación en términos de **degradación** táctica en el eje de los valores. Debe sacar provecho del mundo y para ello esconder sus facultades. Para Mme de Merteuil el disimulo es interpretado como un **incremento** de sus facultades. Para Versac disimulo y pensamiento son antinómicos, para Mme de Merteuil el primero es una extensión del segundo y allí donde el pensamiento era un resto de un sistema de valores anterior al orden mundano, un paréntesis secreto, para la libertina es, sin ninguna ambigüedad, el espacio mismo donde se construye la autonomía.

*« je n'avais à moi que **ma pensée**, et je m'indignais qu'on pût me la ravir »*

La defensa del pensamiento frente al mundo se convierte por lo tanto en uno de los ejes principales de su acción. Al contrario, Versac utilizaba el paréntesis del pensamiento para aconsejar a un incipiente mundano y proporcionarle claves para su éxito y no para construir espacios de autonomía y desde luego no para diseñar, como Mme de Merteuil, tácticas de resistencia frente al mundo.

« je n'avais pas l'idée de jouir, je voulais savoir; »

Una de las posibilidades del pensamiento es el conocimiento. Su cultivo necesario es uno de los topoi básicos del siglo "de las luces" y pertenece a una tradición que excede ampliamente el universo rococó, pero que lo determina, como es bien sabido, en las connotaciones que posee la palabra 'libertino' y su proximidad por ejemplo con el término 'filósofo'²⁹² que utilizará de forma irónica Sade.

El topos aparece en los labios de Versac y en la pluma de Mme de Merteuil, pero el desarrollo que recibe en ambos personajes vuelve a tener implicaciones opuestas.

En Versac el conocimiento es una condición para la acción. En Mme de Merteuil es un fin en sí mismo. Y, como en su vocabulario, el orden de los fines se confunde con el registro erótico, la instrucción se convierte en objeto de deseo "*le désir de m'instruire*"; que se transforma mediante la acción en un verdadero deseo sensible:

*« j'en conclus que le plaisir devait être extrême; et **au désir de le connaître, succéda celui de le goûter.** »*

El movimiento que va del conocimiento a la acción es en Mme de Merteuil el opuesto al del petimetre. Éste debía tomar una cierta distancia frente al mundo para poder actuar en él; pero de ese paréntesis guardaba el gusto amargo del desprecio.

²⁹² *Dictionnaire de l'Académie* (1718). « Philosophe : ... un homme qui par libertinage se met au-dessus des devoirs et des obligations... » Citado por P. Wald Lasowski en *Le Grand dérèglement*, Gallimard, 2008. p. 57

Para la libertina el deseo de conocimiento no la sitúa en ruptura con su acción, es al contrario un momento de producción de deseo. Mme de Merteuil combate el mundo en su lucha por la autonomía pero no lo desprecia, como el *petit-maître*, en función de unos valores que no domina (la moral del Gentilhombre). Mme de Merteuil desea el mundo o más bien concebir ‘un’ mundo como sistema de deseo para sustituir al mundo como sistema de producción de valor. Y este gesto sólo es posible sobre la base de lo que hemos llamado distancia fenomenológica. El relato de la primera noche de “amor” con su marido, posee resonancias insospechadas con la historia de la filosofía:

*« J'attendais avec **sécurité** le moment qui devait m'instruire, et j'eus besoin de réflexion pour montrer de l'embarras et de la crainte. Cette première nuit, dont on se fait pour l'ordinaire une idée si cruelle ou si douce, **ne me présentait qu'une occasion d'expérience: douleur et plaisir**, j'observai tout exactement, et ne voyais dans ces diverses sensations, que des faits à recueillir et à méditer. »*

Lo que Mme de Merteuil nos está ofreciendo es una suerte de ἐποχή erótica, de reducción al orden de la representación, un ejercicio de sistematización de la distancia fenomenológica, un “monstruoso distanciamiento”²⁹³. El sujeto distanciado asiste al arco del placer y del dolor poniendo “en suspenso” su realidad mundana, para meditar sobre significado y esperar a reconstruir un horizonte de interpretación.

« ... je m'assurai que l'amour, qu'on nous vante comme la cause de nos plaisirs, n'en est au plus que le prétexte. »

El proceso de reflexión concluye en un desencanto del amor y en esto *Les Liaisons* vuelve a ser heredera del universo rococó. Pero en Crébillon este desencanto formaba parte de la amargura de los contravalores del mundano. Y el personaje de Hortense, la bella joven que Meilcourt entreveía en la ópera, proporcionaba a todo el texto un contrapunto sentimental; el joven mundano renuncia al amor muy a pesar suyo.

Para la libertina el desencanto del amor está guiado por un principio hedonista, un “principio de placer” por llamarlo de algún modo. Allí donde el *petit-maître* percibe el dominio del placer, como una degradación de un sistema de valores, Mme de Merteuil reinterpreta el valor del discurso sentimental en función de su experiencia subjetiva del placer. El universo *petit-maître* está dominado por la aprehensión del aburrimiento, el *ennui*. El universo de Mme de Merteuil por el valor positivo del placer y de los placeres que “el mundo” puede proporcionar y que ella denomina “*le tourbillon du monde*”, y continúa, “(je) *me livrai toute entière à ses distractions futiles*”. Las distracciones del mundo son fútiles, o nimias, pero Mme de Merteuil las abraza con todo su deseo. La palabra *ennui* sólo aparece una vez en su relato biográfico (aparece veintiocho en el de Meilcourt) y no lo hace para referir a la vida mundana sino a su interrupción cuando, aún joven esposa, debe seguir durante unos meses a su marido fuera de la ciudad.

²⁹³ “... *son monstrueux détachement*” R. Pomeau describe de esta forma el intransigente deseo de aprendizaje de Mme de Merteuil durante su noche de bodas. René Pomeau, *Laclos ou le paradoxe*, Hachette, 1993, p. 214

« ... retourner dans cette même campagne, où il me restait bien encore quelques observations à faire. »

El castillo en la campiña, el lugar de retiro será, en vida de su marido, pero sobre todo después de su muerte, un laboratorio donde Mme de Merteuil encuentra un modelo a escala del mundo en el que investigar las relaciones entre sujetos – y muy especialmente sus relaciones eróticas – y donde sus “observaciones” pueden ser sistematizadas y enriquecidas gracias a la lectura “*J’étudiai nos mœurs dans les romans; nos opinions dans les philosophes*”. Mme de Merteuil estudia las novelas y a los filósofos, pero sobre todo quiere averiguar “qué se espera de nosotros” es decir, cuáles son los códigos convencionales de la convivencia para poder así diseñar su plan de acción: “*je m’assurai ainsi de ce qu’on pouvait faire, de ce qu’on devait penser, et de ce qu’il fallait paraître*”.

Pero una vez el estudio finalizado, un estudio que Versac no debe llevar a cabo puesto que en tanto que *ingenuus* ya ha adquirido todos los códigos de conducta, Mme de Merteuil debe volver a su dinámica de dominio y uso placentero del orden mundano. Una vez liberada de éste como sistema de producción de valor, puede volver a él e incluso retomar su vocabulario, para hilvanar su propio discurso:

« ... je sentais un besoin de coquetterie qui me raccommoda avec *l’amour*; non pour le ressentir à la vérité, mais pour *l’inspirer et le feindre*. »

¿Que significa la palabra ‘amor’ en los labios de Mme de Merteuil? Por una parte es la respuesta a la exigencia anterior “*ce qu’il fallait paraître*”: el amor es un sentimiento que pretende ser inimitable. Es la prueba límite de la capacidad de Mme de Merteuil de dominar su parecer. Pero es también, cuando debe ser provocado en otra persona, la prueba límite de la capacidad del sujeto para manipular los sentimientos de sus antagonistas. El amor es a la vez el escenario discursivo donde Mme de Merteuil satisface su “principio de placer”, principio auténtico, no simulado, pero donde éste se abre hacia su acción política, la constitución de su autonomía y de su dominio de los demás. Si la seducción aparece en el sistema *petit-maître* como el sometimiento gregario a una instancia de juicio automática, es decir, la aceptación pública y ritualizada del mundo como sistema gregario de valor, en Mme de Merteuil el amor y la seducción que lo provoca, son la estrategia de subversión del valor de aquello que se supone “inimitable”, para poder así garantizar la propia autonomía.

La gestión de las funciones escénicas

« En vain m’avait-on dit, et avais-je lu qu’on ne pouvait feindre ce sentiment; je voyais pourtant que, pour y parvenir, il suffisait de joindre à l’esprit d’un *auteur*, le talent d’un *comédien*. Je m’exerçai dans les deux genres, et peut-être avec quelque succès: mais au lieu de rechercher les vains applaudissements du *théâtre*, je résolus d’employer à mon bonheur ce que tant d’autres sacrifiaient à la vanité. »

Cuando describe cómo se pone en práctica esta estrategia de simulación y seducción, Mme de Merteuil recurre al vocabulario de las funciones escénicas, debe ser autora y actora de su escenografía. Falta una: Mme de Merteuil nunca es público, y esta discriminación entre las funciones escénicas explica por sí sola su enorme distancia con el petimetre de Crébillon que, durante sus paseos en las Tullerías, es siempre actor y público. La escena gregaria se construye en la coincidencia de estas dos funciones. Los sujetos mundanos son actores y espectadores los unos para los otros, los unos de los otros, en una escenografía de la que nadie se hace responsable. El paseo mundano por Las Tullerías es una obra sin autor y por ello Versac no puede llegar a proporcionar una verdadera puesta en cuestión del sistema gregario que sin embargo percibe como degradante.

Mme de Merteuil es sobre todo y ante todo autora, de sí y de su propio mundo, el espacio de independencia estratégica que está a la vez abierto a la relación con los demás y suficientemente controlado para que rijan sus propias reglas y no las de una instancia gregaria. Es actora, tácticamente, porque debe esconder este espacio de autonomía, pero no pertenece al público como tribunal gregario. No comparte, por así decirlo, la platea con nadie, ni reduce su capacidad de juicio a su pertenencia al público mundano. Utiliza al mundo como espectador de su propia escenografía táctica, observa y juzga a los demás - y su correspondencia abunda en estas emisiones de juicio - pero lo hace de forma exclusiva y secreta (secreto a dos, con Valmont). Puede impostar su pertenencia al tribunal gregario, por ejemplo cuando manipula a Cécile descifrando las convenciones sociales y su sistema de valores (en una relación que imita a la que Versac establece con Meilcour) y se hace pasar por una “mujer de mundo”, en el sentido de una representante gregaria de éste, capaz de encarnar su entramado institucional para subvertirlo y modificar su funcionamiento (utilizando, en este caso, su autoridad para engañar a Cécile sobre la conveniencia del amor prenupcial y pervertir su futuro matrimonio). Por ello es tan importante para Mme de Merteuil insistir en su pulsión de placer, porque ésta se convierte en el vector de su autonomía, el garante que consigue centrar de nuevo su universo alrededor de su subjetividad y porque, al hacerlo, Laclos la inscribe a contrapelo de la lógica mundana de Versac, donde la seducción poseía fundamentalmente una función de normalización. El cuerpo de Mme de Merteuil funciona como vector de autonomía al convertir el placer en un fin en sí mismo: “**mon bonheur**”. Mme de Merteuil (y su cuerpo) está entrando en el boudoir Sadiano y - pese al universo Rococó de las *Amistades* - se encuentra ya muy lejos del paseo mundano en las Tullerías y la norma de la “vanidad”.

« ...verniss de pruderie qui effrayait nos plus agréables »

La forma en la que a posteriori da coherencia al breve relato de su vida está guiada por este principio de singularidad. Tras el periodo de estudio y de observaciones en la soledad del retiro campestre, su imagen mundana es de timorata y “asusta a los más agradables”, los mundanos cuyo comercio hubiese deseado, y sólo entonces acepta cometer algunos errores “*afficher quelques inconséquences*” para introducir algunas

sombras en esta imagen. Se trata sólo de una táctica entre otras tantas, pero que ilustra bien cuál es el hilo conductor que Mme de Merteuil utiliza.

« *Alors je commençai à déployer sur le grand théâtre les talents que je m'étais donnés.* »

La teatralidad de Mme de Merteuil no es sólo un camuflaje, como parece insinuar Versac en los *Égarements* al describir el uso puramente negativo de la hipocresía. Mme de Merteuil debe dominar el sistema mundano, dirigir el combate de las opiniones y poder desaparecer detrás de éstas. La escenografía de Mme de Merteuil no busca la aprobación de un público sino neutralizar su mirada colectiva, los restos gregarios de su juicio.

Las cartas que cierran *Les Liaisons* narran el destino de Mme de Merteuil. Su huida a Holanda, la enfermedad que va a consumir su rostro, la destrucción minuciosa del personaje, que Laclos sólo nos indica indirectamente a través de la voz de dos personajes envejecidos y sin mirada. La madre de Cécile, que ha sido engañada por todos, incluso por su ingenua hija, y Mme de Rosemonde, la tía de Valmont, en cuyo castillo se han desarrollado las peripecias de su sobrino sin que ella jamás llegara a sospecharlas, se convierten así, irónicamente, en los últimos espectadores invidentes de Mme de Merteuil. Como si Laclos quisiera demostrar que el público de Mme de Merteuil siempre ha tenido una mirada ciega, el mismo público que la insulta en su última aparición en la ópera, el mismo que reaccionará con indignación ante la publicación de la novela y celebrará el castigo de la libertina, o el mismo, quizás, que en otro ejercicio de invidencia no percibe el colapso de su universo, apenas unos años antes de la revolución²⁹⁴.

Mme de Merteuil ha descubierto la imposibilidad de ser Sujeto. El proyecto libertino es contradictorio y el análisis de su forma más abstracta en la obra de Sade y Rousseau permitirá entender sus líneas de fractura y su necesaria inestabilidad. Pero no hace falta llegar al boudoir sadiano o a ningún oscuro castillo para dar cuenta de su inviabilidad. Mme de Merteuil lleva la fidelidad con sus principios, consigo misma y con su *obra*, hasta su liquidación. Prevé el desenlace, pero la lógica de su intransigencia, su total falta de hibridación y en cierto modo su pureza, vuelven todo compromiso inviable. Una lectora de 1782 como Mme Riccoboni²⁹⁵; « *c'est en qualité de femme ... que j'ai senti*

²⁹⁴ El último periodo de Rococó está marcado por un poderoso, pero informe, sentimiento de fin de época que es perceptible en el ambiente de colapso del final de *Les Liaisons*, pero también, como veremos, en la nostalgia refinada de *Point de Lendemain*. Sénac de Meilhan en sus *Considérations sur l'esprit et les mœurs 1787* escribe lo siguiente: « *Dans cet état de langueur où l'homme doit être entraîné (apathie dans un univers prévisible) ... il n'aura peut être d'autre ressource que celle d'un déluge qui replonge tout dans l'ignorance* » (citado por Jean Starobinski en *Les emblèmes de la raison* (1973) Gallimard, 2006. p. 208). La conciencia de fin de época no implica un reconocimiento de los factores que la están condenando. Meilhan cree vivir el “fin de la historia” el momento a partir del cual la variedad de lo humano se ha agotado y sólo queda la eterna repetición de lo mismo, dos años a penas antes de la revolución.

²⁹⁵ Marie-Jeane Riccoboni toma su nombre de su matrimonio con el hijo de *Luigi Riccoboni* - autor de *Dell'arte rappresentativa* - Actriz, mujer de letras y autora de éxito de novelas sentimentales a la Richardson. De esta influencia, y quizás medida de su ambición literaria, son curiosamente testigos los

mon cœur blessé du caractère de Mme de Merteuil »²⁹⁶, en su nervioso deprecio hacia el personaje, puede llegar a considerar el castigo de la libertina y la crueldad de su destino con satisfacción personal y una parte de la crítica y del público lector no habrá dejado de agradecer a Laclos que tan amenazador personaje sufra en su carne el castigo, permitiendo de esta forma la lectura de *Les Liaisons* como una fábula moral... Mme de Merteuil conservará la ventaja de haber formulado la inquietante dureza de su adiós antes de esperar nuestro juicio:

« *Il faut vaincre ou périr ... voilà notre roman. Adieu.* »

*

La búsqueda de la autonomía que ha sido descrita como constitución de un deseo sin objeto, deseo de un horizonte de interpretación, produce una ruptura en el ámbito de las funciones escénicas. La libertina no puede coincidir con su público y entra por lo tanto en conflicto con el Mundo hasta volver inviable su posición. La invención de la autonomía es también el descubrimiento de la inviabilidad de ser sujeto. Mme de Merteuil se acerca a las lindes del boudoir sadiano y a los problemas específicos del sujeto como espacio autónomo y limitado de representación.

nombres de consonancia inglesa de algunos de sus personajes; *Lettres de Fanny Butler (1757) Lettres de Juliette Catesby (1759)*. Aurora Wolfgang en *Gender and Voice in the French Novel, 1730-1782* interpreta esta virulencia en parte como una reacción de defensa frente a una obra que ponía seriamente en peligro la viabilidad de su propio universo literario : *The intensity of Riccoboni 's reaction to Laclos' novel stemmed from her perception that Laclos ridiculed the kind of sentimental heroines for which she had gained such celebrity*. Aurora Wolfgang; *Gender and Voice in the French Novel, 1730-1782*, Ashgate Publishing, Ltd., Jan 1, 2004 p. 158

²⁹⁶ *Mme Riccoboni à Chordelos de Laclos 14 Avril 1782*. Pléiade Gallimard 1979

La inviabilidad del Sujeto

... n'écoutez jamais votre cœur

Sade, La escenografía del sujeto descentrado

I - LA FINITUD DEL BOUDOIR

La philosophie dans le boudoir. 5ème dialogue. 1795

La noción de educación libertina es paradójica por varias razones. El discurso pedagógico, como el libertino, está destinado a ejercer una influencia en su interlocutor, a modificar su conducta o su naturaleza. El educador y el libertino comparten una afinidad que la literatura libertina nunca ha ignorado y no es un azar si maestros y maestras abundan en el infierno de las bibliotecas. Para ambos el discurso siempre es “...agógico”, conductor, destinado a producir efectos en aquel a quien va dirigido, transformarlo y modificarlo. Cuando, en el inicio de *La philosophie dans le boudoir*, Mme de St. Ange le explica a Dolmancé su proyecto de un magisterio libertino de la joven Eugénie, considera que el “placer de dar una lección e inspirar unos principios” es del mismo orden que el disfrute de la voluptuosidad. Porque ambos forman parte del placer de actividad propio del libertinaje. El magisterio libertino es un fin en sí mismo.

Así, aunque la alumna Eugénie demostrará poseer la vocación de una excelente libertina, su educación y su conversión implican una transformación, un punto en el que coinciden la exterioridad de su ingenuidad y linaje y el límite del espacio libertino al que accede. Eugénie puede ser educada porque todavía no pertenece a éste y El *boudoir*²⁹⁷, estancia

²⁹⁷ « Boudoir ; « petit cabinet où l'on se retire quand on veut être seul » *Dictionnaire de l'Académie française 1740* citado por Michel Delon : *L'invention du Boudoir*. Zulma, 1999. p. 12

« Boudoir ; Petit réduit auprès de la chambre qu'on habite, ainsi nommé apparemment parce qu'on a coutume de s'y retirer (...) lorsqu'on est de **mauvaise humeur** » *Dictionnaire de Trévoux 1771*.

híbrida por excelencia - entre la alcoba y el salón, entre la discusión filosófica y su sueño, entre la ingenuidad y el libertinaje - constituirá la puesta en escena del espacio libertino enfrentado a sus lindes, es decir, a una exterioridad que Eugénie – *eu-géné* ; nacida de buen linaje, pero también, como veremos enseguida, *bien* nacida o nacida excelente – encarna antes de su conversión. En el Boudoir, el libertinaje va a ocupar la totalidad de su propio territorio.

En otros momentos del texto sadiano las tiradas libertinas van a aparecer de forma serial, precedidas por el poder efectivo del libertino en la soledad del castillo o a lo largo del camino de tormentos de Justine, separadas unas de otras, variando su alcance, fijando un elemento específico del libertinaje e interrumpiendo su valor sistemático sin necesidad de justificación. En el boudoir, sin embargo, el discurso libertino se determina en las lindes de su propio espacio escénico y se convierte en un instrumento absoluto de persuasión. El boudoir agota y recorre por entero la escena libertina. El boudoir es la escenificación de la completud del espacio discursivo libertino.

El boudoir sadiano completa por ello el intercambio epistolar de *Les Liaisons dangereuses*. En la novela epistolar el espacio es una función del discurso del sujeto y las contradicciones que acarrearán su inviabilidad final atraviesan al sujeto inmediatamente, acontecen en él como la contradicción de un proyecto biográfico, el de Mme de Merteuil, que se describe en primera persona. En la escena sadiana, como veremos más adelante, el espacio escénico asume las contradicciones del sujeto radical para funcionar como la metáfora de éste. La topología de la escena es la escenografía del sujeto en tanto que éste es un espacio de representación.

Este “mal humor” es el que efectivamente pertenece al verbo ‘bouder’ « témoigner en silence qu’on est fâché ».

A - La completud del boudoir y la delimitación del espacio representativo

El espacio limitado del Boudoir es una prestación del sujeto libertino ante sí mismo.

« *Eugénie, rougissant - Oh, ciel je suis d'une honte ...* »²⁹⁸

¿Puede una liberina enrojecer? Eugénie constituye una situación límite en el conjunto del texto sadiano, donde normalmente el libertino parece serlo “por naturaleza”, de forma necesaria, desde siempre, como si pese a sus propias intenciones pedagógicas el poder de convicción del libertinaje estuviera limitado por la asignación de papeles en el reparto entre víctimas y verdugos. En el caso paradigmático de las dos hermanas, Juliette y Justine, una será libertina, la otra víctima y la novela las presupone como los ejes de un plano.

En el quinto diálogo, la noción de linde que determina un espacio es esencial y viene significada inmediatamente por el rubor de Eugénie. La vergüenza es la indicación del punto de partida de su educación. En el rostro ingenuo se sonroja todo el universo que el libertino ha abandonado fuera del *boudoir* y que sólo puede ser representado en el texto sadiano como parte del juego erótico. No puede tener un grado de existencia mayor que el color carmesí de unas mejillas que utilizan la vergüenza como un abalorio para el libertino. El mundo exterior al espacio libertino sólo puede ser introducido en el *boudoir* sadiano como formando ya parte de éste.

La noción de punto límite o de linde no es metafórica: “*Oh, ciel...*”, la aprendiz privilegiada se dirige por última vez al interlocutor de su anterior vida moral. Una interpelación que en el *boudoir* queda sin respuesta. “Dios mío es tanta mi vergüenza...” Una última confesión a partir de la cual la interlocución quedará monopolizada por el libertino razonador y pedagogo en el único ejemplo acabado de magisterio en Sade; Dolmancé, acompañado por un grupo de comparsas: Mme de Saint-Ange y Le Chevalier de Mirvel.

La respuesta de Dolmancé frente al rubor de Eugénie posee un inmediato valor de verdad. Constituye lo que en el vocabulario de la lógica clásica era referido como una

²⁹⁸ Sade ; *La philosophie dans le boudoir - Cinquième Dialogue* (1795) « Folio », 1976. p. 147

apofansis, la expresión de un juicio. El libertino constituye por sí mismo un argumento de autoridad y las acabadas demostraciones que desarrollará a lo largo del diálogo poseen fundamentalmente un valor escenográfico, son un despliegue del discurso libertino como un fin en sí mismo.

La actividad libertina es una acción legislativa

« Éloignez de vous ce sentiment *pusillanime* (...) Nos *actions* (...) nous étant inspirées par la *nature* il n'en est aucune dont nous devons concevoir la honte. »²⁹⁹

La respuesta de Dolmancé a la exterioridad negativa del espacio no libertino³⁰⁰, contiene dos momentos diferentes. El primero posee el valor conativo - o "pedagógico" - que se sigue naturalmente de la declaración sonrojada de Eugénie. Frente al rubor, el libertino utiliza el imperativo: "alejad este sentimiento...". El exhorto va dirigido a un sujeto sobre el que inmediatamente va a ejercer su juicio. El adjetivo "pusilánime" califica a un mismo tiempo los sentimientos de Eugénie y su discurso, puesto que éste *no es más que* la declamación de aquéllos. Dolmancé pone en escena los elementos que ya hemos encontrado en las *Liaisons*: el privilegio de la actividad frente a la pasión, la lucha por el dominio de las causas frente al padecimiento de los efectos, la pretensión de ser la única instancia de juicio para poder ejercer un monopolio hermenéutico. Pero en el boudoir estos principios libertinos no son narrados y funcionan como axiomas que Dolmancé utiliza inmediatamente para representar su propio magisterio libertino: el boudoir es un espacio en el que los modos fundamentales de ser del sujeto son la actividad y la capacidad de juicio y donde estos modos de ser, para dotarse de significado, remiten el uno al otro: el libertino exhorta porque juzga y posee el monopolio del juicio porque posee el monopolio de las causas. Se trata, de nuevo, de la indisociable identidad entre una acción y su interpretación en el orden libertino que, en el boudoir, no son el objeto de una lucha sino la expresión inmediata y gratuita del libertino. Frente al rubor y la pasión de Eugénie, Dolmancé ejerce el dominio de las causas³⁰¹ y es de este modo indisociable del propio espacio en el que su prestación tiene lugar: el personaje coincide con la escena de su representación.

La segunda parte de la respuesta "nuestras acciones..." abandona aparentemente el doble monopolio libertino para postular un *nosotros*. Frente al *Vous*, implicado en el exhorto, esta improbable unión de sujetos es el problema filosófico fundamental que plantea una enseñanza libertina, la aberración específica del boudoir, y será la clave de la interpretación radical del sujeto que el libertino encarna.

²⁹⁹ *Ibid.* p.148

³⁰⁰ En la carta 81 Mme de Merteuil debía al contrario establecer la excepcionalidad negativa del espacio de su propia autonomía. Mme de Merteuil debe **abrirse** camino frente al mundo considerado como una mera cuestión de hecho.

³⁰¹ El dominio es la facultad de uso, el buen ejercicio de una técnica o un arte, pero es también la propiedad, el terreno, el espacio delimitado donde un poder se ejerce.

Obviamente el “*nosotros*” del libertino constituye también una forma básica de violencia. Porque el *Nous* en los labios de aquél que dispone del monopolio del discurso, es una usurpación de la capacidad de juicio del ‘tú’ y una pretensión automática a la universalidad. La autonomía radical del libertino implica, o bien una soledad absoluta, o bien un dominio total; en cualquier caso, el libertino siempre aparece solo sobre la escena para hablar en nombre de todos los ausentes.

En esta pretensión usurpadora del “*nosotros*”, cuando el libertino habla en nombre de la ley o de la humanidad, la escena sadiana establece resonancias involuntarias pero significativas con la constitución del espacio práctico del sujeto en la crítica kantiana; porque en ambos casos la constitución de la autonomía implica la universalidad necesaria de las acciones del sujeto. La libertad sólo es posible si la acción posee valor legislativo. La acción del libertino busca imponerse como ley. A la inversa, en Kant el sujeto debe fundar su autonomía determinado por la universalidad de la ley moral. Pero todavía habría que asegurarse de que esa inversión en el orden de los factores es algo más que un tropo. Porque en Kant, la ley, para ser moral, debe a su vez determinarse a priori desde el espacio específico del sujeto, es decir, el juicio. Y el imperativo categórico sería, desde la lógica escénica libertina donde el libertino ocupa completamente la escena y se identifica con ésta, una escenografía que se ignora a sí misma y cuya razón de ser es inaugurar un espacio de representación donde pueda habitar el sujeto autónomo. Como si Sade nos estuviera indicando de forma irónica que la historia futura del imperativo categórico y de la autonomía del sujeto son la imposición de la ley por un acto contingente de voluntad, absolutamente gratuito; una decisión.

Desde su entrada en el Boudoir, el libertino se dispone (imperativamente) a teorizar, a producir ley. La única posibilidad funcional del discurso libertino junto a la pedagógica, sería la “prescriptiva”, cuando en su discurrir axiomático el libertino legisla sobre las prácticas que va a poner en escena. No tiene necesidad de justificar su actividad, puesto que su soledad garantiza su autonomía, pero la convierte en ley, como si toda acción tuviera que ser absoluta y primara la exigencia de su papel como legislador. Paradójicamente la autonomía radical del libertino implica que nunca hace lo que quiere; sino siempre lo que debe.

El placer de una educación libertina

La actividad legislativa se inaugura por lo tanto con el paso del *tu* al *nous* en la interlocución de Dolmancé. Pero como hemos visto, lejos de crear un sujeto colectivo, el *nous* libertino es también una usurpación de la autonomía del *tu*. El interlocutor de un libertino es, por lo tanto, necesariamente una víctima. Los libertinos comparsas son sólo

máquinas escénicas y permanecen mudas frente a las explicaciones del libertino legislador.

En los términos de la interlocución legislativa, la víctima perfecta es Justine. Y esta perfección es, sin duda, el motivo de que nunca pueda morir en manos de un verdugo libertino, puesto que Justine es su único heraldo y en la ficción, es a través de su voz como nos llega el material “filosófico” de los primeros, su producción legislativa. En cierto modo la memoria de Justine es una máquina registradora de todo el trabajo legal de sus verdugos³⁰². La garantía de su invulnerabilidad sería su transparencia mnemotécnica, su perfecta adaptación al texto sadiano que la convierte en su elemento más necesario mientras el relato de sus leyes no haya terminado. Y que desaparece, de hecho, inmediatamente después, como si su pasividad radical le impidiera existir fuera del ámbito de la actividad legislativa de un libertino.

Pero en el caso que nos ocupa, en el boudoir, el discurso emitido para una alumna privilegiada produce una situación paradójica y en principio contradictoria.

El libertino, como expresión radical y axiomática de la noción de autonomía, es estático. Existen en Sade grados de excelencia, (el libertinaje es también un sistema de discriminación del valor), pero el sujeto en el boudoir debe permanecer idéntico a sí mismo³⁰³. No existiría una educación libertina porque no existiría la posibilidad de una transformación.

La relación de magisterio implica también, de una y otra parte, un reconocimiento mutuo, la posibilidad aberrante de compartir la escena. Y en la escena libertina, como hemos visto, sólo hay espacio para uno. Para el libertino la víctima siempre cumple función de alumno y viceversa. La actividad implica, para la víctima, la interiorización de la necesidad de la acción del libertino como ley universal.

Se puede suavizar esta situación paradójica, viendo, por ejemplo, en la conversión de Eugénie una modificación superficial o un mero juego escénico, una falsa lección para una falsa alumna destinada a vilipendiar la legitimidad institucional del magisterio. Pero también podemos considerarla como un elemento fundamental del boudoir y seguir a través suyo la pista que, en última instancia, nos permitirá entender por qué es en este texto donde se escenifica de forma más acabada la lógica del sujeto radical y su espacialidad. Aceptar por lo tanto la doble naturaleza de Eugénie, a la vez *eu-gené* y su

³⁰² Michel Delon nota en *Le savoir-vivre libertin* que la invulnerabilidad del cuerpo de Justine sólo se verá alterada por la marca a fuego vivo con la que se estigmatizaba a los ladrones y que convierte a Justine en un fugitiva permanente, es decir en una víctima sin descanso de la ley concebida como institución. Michel Delon ; *Le savoir-vivre libertin*, Hachette Littératures, 2000, p. 214 .

³⁰³ La Carta 81 de Mme de Merteuil introduce en su relato biográfico la posibilidad de un devenir Libertino. Por una parte esto pone en evidencia la diferencia entre la escena sadiana y la novela epistolar y la naturaleza axiomática del texto sadiano frente a la calidad narrativa del texto de Laclos. Pero incluso la educación de Mme de Merteuil sólo puede ser narrada en un pretérito perfecto en el que el discurso autobiográfico es menos narrativo que ejemplar. La breve narración de su aprendizaje autodidacta es, como hemos visto, ante todo un manifiesto.

anagrama *Ingénue*. En tanto que *Ingénue* es una víctima de la violencia del libertino y quedará determinada por ella.

Pero es también *Eu-géné* y la efectividad del aprendizaje libertino tendrá que objetivarse en una renuncia radical a la vida pre-libertina, que tomará en el Boudoir la forma del matricidio, un instante de desvelamiento, de reapropiación de sí del sujeto. Porque Eugénie es eu-géné, su conversión es la expresión de su auto identidad, una liberación absoluta que coincide con un sometimiento total al libertinaje. Eu-géné sólo podrá ser excelente desde la negación definitiva de su propia génesis, aquella que la inscribía en la serie de causas y consecuencias que constituía su origen. El matricidio desvelará, paradójicamente, su pertenencia a su verdadera *gens*, la excelencia en el libertinaje³⁰⁴.

En el quinto diálogo vamos a encontrar un ejemplo canónico de este aprendizaje libertino. El momento en el que Eugénie va a tomar por primera vez los rasgos de la

³⁰⁴ “... el desgarramiento de la ingenuidad es su inversión en la libertinidad.” José Manuel Cuesta Abad, “La escritura libertina” in *La transparencia informe*, Abada editores, Madrid 2010 p. 258. En *La transparencia informe* José Manuel de la Cuesta Abad teje las madejas de una “Escritura libertina” que excede con creces el ámbito del dieciocho rococó. Entre ellas, un detallado análisis del origen jurídico y la función de la pareja fundamental Libertino / Ingenuo; *Libertinus* / *Ingenuus* a través de la figura de Horacio “hijo de padre liberto” y defensor en su Sátira VI “las virtudes del hombre hecho a sí mismo” frente a “la mancha ancestral de la esclavitud”. Cuesta Abad sigue el rastro del poeta que, como un espectro, parece recorrer Europa al finalizar el siglo XVIII desde el *Sapere Aude* de la respuesta de Kant a la pregunta sobre “*was ist Aufklärung?*” hasta el histriónico y desgarrado mimetismo del “*Neveu de Rameau*” y las traducciones y lecturas que de este texto hicieron Goethe y Hegel. La tensión entre el *Ingenuus* y el *Libertinus* es constituyente de nuevas formas de individualidad – en la Roma de Horacio y en la Europa del siglo XVIII, pero las conversiones que estas producen no apuntan siempre en la misma dirección. En cierto modo, “*Philosophes*” y enciclopedistas son todavía – como el personaje que Horacio acepta irónicamente encarnar – *libertini* advenedizos, buscando redimirse del estigma “auto culpable” de su marginalidad “propugnando el librepensamiento”. O, en otros términos, la legitimidad de la audacia del saber frente a la legitimidad gregaria del *ingenuus*. Pero son advenedizos “autoinculcados” frente a aquellos *ingenui* que, como el barón de Holbach o incluso Federico el Grande recibiendo a Voltaire, reivindicaron las nuevas ideas del siglo y pretendieron ejercer de mecenas y mentores inconsistentes de una novedosa libertad. *Ingenui*, verdaderamente contagiados por un espíritu de libertinaje. Existe, a finales del siglo dieciocho, un deseo “perverso” de conversión libertina, una inversión del deseo de pertenencia a la comunidad del *Libertinus*, del que el boudoir Sadiano es también la alegoría, y de la que el *ingenuus*, como Eugénie, es el sujeto, en su deseo de abandonar su *gens*.

De este *desgarramiento de la ingenuidad* es un símbolo tragicómico, en la Francia revolucionaria, el Duque de Orleáns - *Philippe Égalité* - cuyo voto en la Convención nacional decidió la decapitación de su primo Luis XVI antes de sufrir, unos meses más tarde, idéntica pena tras una condena del Tribunal Revolucionario. Cómico y trágico resulta, también, que su propio hijo encarnara la restitución de la monarquía tras la Revolución de Julio 1830; no todas las conversiones libertinas, ni todas las revoluciones, alcanzan su objetivo. Quizás el único *ingenuus* libertino, aquel que ha consumado el sacrificio de su *gens* y su nombre a la singularidad de su escritura, es el propio Marqués de Sade. De este deseo de conversión, *La philosophie dans le Boudoir* es el festejo. Y quizás, la más profunda ironía es que Sade – y su escritura irredenta – haya finalmente quedado asociado, a pesar de sus descendientes y de forma privativa, a su nombre y a su título nobiliario.

libertina, inmersa todavía en la coreografía argumentativa de su educador, en lucha en este caso, con los prejuicios que han relegado a cierto placer:

« *Eh! Pourquoi la nature l'a t'elle créé sensible á ce plaisir?* »³⁰⁵

“Este placer” pertenece a la tópica del vocabulario moral. Es un verdadero caso de escuela y permite a Sade movilizar de forma directa el aparato argumental del que se va a servir de forma fragmentaria en otros momentos del texto. El punto de partida, tanto del “prejuicio” moral que la argumentación va a combatir, como del uso que de él hará Sade, es que la sodomía constituye un uso aberrante de una función “evidente” de la naturaleza.

La forma esquemática del argumento de Dolmancé es la siguiente:

El hombre forma parte del sistema de la naturaleza. Sus deseos y apetencias están inscritos en la naturaleza como sistema de las relaciones causales y no pueden ser juzgados moralmente.

« *E : Voyons, voyons, monsieur comment votre philosophie explique **cette sorte de délit...***
D : ... Rien n'est affreux en libertinage parce que tout ce que le libertinage inspire l'est également par la nature ... »³⁰⁶

Eugénie, cumpliendo su función como indicador del límite del boudoir introduce el vocabulario exógeno que toda la escena presupone. La sodomía es un delito, la contravención de una ley. El argumento de Dolmancé acepta en un primer momento ser negativo. Se presenta como una crítica del discurso moral tradicional, exterior al boudoir, y opera modificando las posiciones de legitimidad implícitas en éste: no existe delito en el libertinaje porque el libertinaje consiste en llevar a su término el deseo que la naturaleza ha puesto en cada uno. Ambos discursos, tanto el “prejuicio” como el del libertino, funcionan conservando la polisemia de la palabra ‘ley’. A la vez ley moral y ley de la naturaleza. La argumentación no contempla la posibilidad de que la ley de los hombres no dependa, o incluso constituya una negación, de la ley de la naturaleza. Esto es así porque la continuidad entre naturaleza y ley moral forma parte de la argumentación tradicional (Tanto Santo Tomás como San Agustín inciden, por ejemplo, en la “irracionalidad” de las relaciones estériles). El objetivo de Dolmancé es mantenerse en los términos de la argumentación tradicional. Es de hecho el rasgo más característico de su procedimiento; desviarse lo menos posible del espacio argumental que quiere destruir. Veremos que lejos de limitar su alcance, esta mimesis argumental constituye su verdadera fuerza.

Por esta razón, pese a la sencillez del argumento, la demostración de Dolmancé va a ser precisa y sofisticada, detallada en la explicación y la refutación de las diferentes tesis. Éstas son fundamentalmente dos:

³⁰⁵ Sade ; *La philosophie dans le boudoir*. Ibid. p. 162

³⁰⁶ Ibid. p. 157

« *Ceux qui veulent proscrire ou condamner ce goût, prétendent qu'il nuit à la population.* »³⁰⁷

« *Mais, vous objectent encore (...) ce sperme productif ne peut être placé dans vos reins à aucun autre usage que pour celui de la propagation : l'en détourner est une offense.* »³⁰⁸

La división no es azarosa y demuestra bien la intención sistemática de Sade. El primer argumento es utilitarista. Incide en la relación del individuo con el cuerpo social, o con el conjunto de la especie. La ambigüedad del término *population* permite mantener el argumento en este nivel de generalidad y conservar la polisemia de la ley (de la naturaleza, de los hombres). Lo que podría ser moralmente neutro individualmente es reproable colectivamente: *nuit à la population*.

El segundo argumento es teleológico y parte de la supuesta evidencia de las funciones fisiológicas dentro del sistema de fines de la naturaleza. La exposición de Dolmancé es caritativa, porque la distinción entre ambos niveles trabaja en un primer momento en beneficio de las tesis combatidas, renovando dos veces una estructura argumentativa que ya ha sido rebatida en la exposición del problema.

Las dos series argumentales son las siguientes.

0a

>La sodomía es una amenaza para la población.

- 1, no está demostrado que el incremento de la población sea un objetivo de la naturaleza.
- 2, para que esto fuera cierto la naturaleza tendría que ser sólo creativa (cuantitativamente, número de individuos)
- 3, sin embargo la naturaleza nos demuestra que la destrucción es tan necesaria como la creación. La destrucción es una de sus leyes fundamentales.
- 4, el rechazo de la procreación es una forma de pérdida de creación inferior a la destrucción.
- 5, Por lo tanto, si la destrucción es una ley de la naturaleza, *a fortiori*, el rechazo de la procreación es legítima en ella.

0b

>El único fin de la sexualidad es la reproducción

[a] Sexualidad masculina

- 1, si la pérdida de simiente fuese contraria a la naturaleza no sería biológicamente posible, o al menos sería un accidente marginal.

³⁰⁷ *Ibid.* p. 158

³⁰⁸ *Ibid.* p. 159

- 2, sin embargo es común y acontece independiente de nuestra voluntad como lo demuestran las poluciones nocturnas o su pérdida en la orina.
- 3, La naturaleza ha asociado la pérdida de simiente a una voluptuosidad específica e independiente de su uso, lo que sería contradictorio con el orden de sus fines.

[b] Sexualidad femenina

Si el único fin de la sexualidad fuera la reproducción:

- 1, La existencia de las mujeres sería indisociable de su fertilidad.
- 2, Sin embargo la fertilidad sólo ocupa un periodo limitado de su vida biológica.

[a]+[b] Por lo tanto la simiente puede ser desperdiciada tanto como el hombre desee.
i.e. la reproducción no es el fin único de la sexualidad.

Q.E.D. "Este placer" no es contrario a las leyes de la naturaleza.

La distinción entre sexualidad femenina y masculina no está destinada a reivindicar ninguna independencia entre ellas, sino a cerrar el círculo argumentativo saturando sus posibilidades lógicas.

La disolución mimética del discurso moral

Si la intención de las diatribas argumentales fuese solamente combatir ciertos lugares comunes poniéndolos al servicio de conclusiones paradójicas, el argumento debería terminarse aquí. Dolmancé opera por ahora dentro del alcance de las tesis que estaba rebatiendo y lo hace intentando saturarlo, exponerlo al límite de sus posibilidades formales. Evita la utilización de un vocabulario novedoso y no propone elementos desconocidos en la discusión. La argumentación es frontal, satura el registro semántico propuesto por las tesis combatidas y demuestra que los argumentos utilizados en éstas han sido mal comprendidos.

Sin embargo, el uso sistemático de la refutación introduce también la posibilidad de una lectura irónica de mayor alcance. El discurso del libertino, más que a demostrar la naturalidad de la sexualidad no reproductiva, podría estar destinado a probar la inconsistencia del argumentario moral en general, demostrando cómo sus preceptos y sus axiomas (en este caso la idea de la naturaleza como un sistema de fines) pueden producir, en el sentido jurídico de presentar, pero también en el sentido industrial de fabricar mecánicamente, conclusiones contradictorias, invalidando no una tesis específica, sino la totalidad del sistema argumental.

En el texto, ambas posibilidades coexisten, pero veremos más adelante que en este doble uso del discurso filosófico, contradictorio o invalidador de sistemas, se va a operar una

escisión en el seno mismo del libertinaje. De un libertinaje táctico y limitado, vamos a pasar a un libertinaje radical y radicalmente negador.

La continuación de la tirada de Dolmancé nos puede dar pistas sobre la categoría a la que él mismo pertenece. Una vez demostrado que la sodomía no va contra las leyes de la naturaleza, nos encontramos con un suplemento argumental.

« Cessons mes amis, cessons de croire à de telles absurdités... Cette propagation ... ne fut jamais une de ses lois ... mais une tolérance tout au plus... Et que lui importe que la race des hommes s'éteigne ou s'anéantisse sur la terre. Elle rit de notre orgueil à nous persuader que tout finirai si ce malheur avait lieu ! »³⁰⁹

Unas líneas que de forma somera han condenado a “la raza de los hombres” y aniquilado el universo.

La declaración no es una consecuencia de los argumentos utilizados anteriormente. Tras la demostración de Dolmancé, ha quedado en desuso una forma de producción discursiva y junto a ella su axioma fundamental: la pretensión de que la existencia humana está dotada de un significado específico en el seno de la naturaleza. La visión cósmica, y para el personaje de Sade perfectamente ridícula, de que “*todo terminaría*” sin esta circulación de significado y de que el hombre sería la instancia privilegiada donde el universo cobra sentido. Podemos calificar la intervención de Dolmancé, conservando el vocabulario de la escena teatral, de **prestación**. Lo importante no sería su conclusión, sino Dolmancé invalidando, en la práctica, la posibilidad del discurso moral, utilizándolo de forma mimética par producir conclusiones opuestas. El objetivo de Dolmancé no es legitimar una práctica entre otras, sino invalidar la posibilidad misma de una discriminación entre ellas manteniendo, sin embargo, su propia y prolija actividad discursiva. Un mundo sin sentido pero no un mundo silencioso. El discurso teleológico va a ser substituido por la actividad escenográfica de creación constante que permite al discurso sadiano moverse sobre la escena con el arte de un bufón. Imitando y recuperando de forma irónica el material argumentativo invalidado, operando una suerte de reciclaje irreverente del mundo que ha quedado fuera del boudoir.

« Les parties de cette divine jouissance (sont) elles mêmes les seuls dieux que nous devons adorer sur la terre. »³¹⁰

De “los dioses que debemos adorar” lo menos que podemos decir es que pertenecen a una categoría semántica que en este texto ya ha quedado abolida. Las mismas divinidades que han perdido su trono, la misma unidad de sentido de la naturaleza, continúan, sin embargo, habitando el espacio y la disertación libertinos. La educación de Eugénie, seguirá impregnada de las mismas nociones teleológicas cuyas pretensiones Dolmancé ya ha destruido. ¿Y puestos a figurar un sistema de la naturaleza, por qué no introducir una religión natural? Discurso de doble filo: ¿qué sentido tiene divinizar a “las

³⁰⁹ *Ibid.* p. 160

³¹⁰ *Ibid.* p. 162

partes” que proporcionan placer? Toda la frase está recorrida por una filigrana en el juego polisémico de un vocabulario erótico construido con los retazos del discurso religioso neutralizado. Utilizando sus registros semánticos como si se tratara del atrezzo de un teatro. *La divine jousissance*; la exquisitez del placer erótico, cuando los cuerpos se convierten en dioses que deben ser *adorados*. Y *adorar*, como *rendir homenaje*, o *celebrar*, son los restos del vocabulario litúrgico con el que el lenguaje libertino se va a dotar, no sólo en Sade, de su propio arsenal semántico.

La máquina escénica no es la negación o la eliminación de un discurso anterior. Todos los materiales que han sido neutralizados pueden ser reutilizados y, por lo tanto, la escena libertina no reduce el universo discursivo sino que lo enriquece agotando todas sus posibilidades combinatorias. La escenografía libertina es un proceso de acumulación.

« C'est pour être foutue que vous êtes née, et celle qui se refuse à cette intention de la nature ne mérite pas de voir le jour. »³¹¹

Convertido en máquina escénica, el espacio libertino va a ganar en exigencia. Si permanecemos en el ámbito de la mimesis, los imperativos que la maquinaria libertina va a producir conservarán la misma necesidad teleológica derivada de la racionalidad de la naturaleza concebida como un sistema de fines. La acumulación libertina invalida la producción argumental de la máquina moral para ocupar *todo* su espacio y reutilizar *todo* su material.

Pero *todo* tiene su más allá. Y el discurso libertino radical establece puntos de fuga que le permiten quebrar el ámbito invalidado. Existe un suplemento que no puede ser simplemente recuperado de la mimesis del moralista. Se trata de la función egocéntrica y estructuradora del placer. El placer significa la posibilidad de un acuerdo entre el sujeto y la naturaleza. O deberíamos decir, entre un sujeto y la naturaleza. Porque el sujeto libertino no es una clase o una especie ni la iteración de la primera persona del singular. Un sujeto basta para saturar el universo y excluir todo lo demás. El placer por lo tanto no es una ruptura de la soledad absoluta del sujeto radical sino su máxima expresión.

Si la abolición de la máquina moral implica la desaparición de un significado único - que ordena el mundo y sitúa los sentimientos del hombre en su centro -, este centro queda vacante. El universo es sordo e indiferente a la suerte de los hombres, pero la experiencia de éstos se ordena alrededor de una línea de fuga: el placer.

« ... allez aussi loin que lui, si, comme lui, vous voulez parcourir toutes les routes de fleurs que la lubricité vous prépare; convainquez-vous à son école que ce n'est qu'en étendant la sphère de ses goûts et de ses fantaisies, que ce n'est qu'en sacrifiant tout à la volupté, que le malheureux individu connu sous le nom d'homme, et jeté malgré lui sur ce triste univers, peut réussir à semer quelques roses sur les épines de la vie. »³¹²

³¹¹ *Ibid.* p. 148

³¹² *Ibid.* p. 38

La expresión línea de fuga permite designar un elemento que organiza el espacio libertino sin referir a un principio de estabilidad. Este acuerdo momentáneo entre el hombre y la naturaleza, la coincidencia de intereses entre el deseo del libertino y el universo, no es una forma disfrazada de providencia. No se trata de un acuerdo necesario entre la razón práctica y la existencia empírica, es decir, de un concepto normativo destinado a hacer viable la figura del libertino. El placer es al contrario el punto de máxima distancia del espacio libertino con su límite, el momento de máximo alcance de la mimesis destructora. Porque lejos de disolver su temporalidad en la totalidad del tiempo divino, o de la historia humana concebida como una historia sagrada, el placer es siempre un punto de interrupción. Incluso el libertino excelente ve cómo la posibilidad de su placer queda quebrada entre la impotencia, es decir el diferimiento infinito, o el colapso en el instante sin duración. La cita anterior pertenece a la dedicatoria “A los libertinos” y contiene la misma paradójica sinceridad del “hipócrita lector”. Más que una dedicatoria, es una advertencia o una exigencia (el discurso libertino siempre es pedagógico): “sólo extendiendo la esfera,..., sacrificándolo todo,... algunas rosas.” Es decir; “id tan lejos como él ha llegado para conseguir algunas rosas en el camino”. La promesa libertina es un mal negocio, porque frente a la pérdida de sentido sólo otorga la intermitencia del brillo en el juego. Porque tras exigir el sacrificio de todo “*que ce n'est qu'en sacrifiant tout à la volupté*”, no da casi nada a cambio.

*

El discurso de Dolmancé en el boudoir es una *prestación*, es decir, una producción de sí entre la exterioridad de la vergüenza de Eugénie y el placer como un punto fuga inalcanzable.

Definiéndose a través de sus límites, el espacio libertino lo hace como un universo completo. Acepta la entidad improbable del ‘nosotros’ e imposta el discurso moralista para invalidarlo irónicamente e introducir la soledad absoluta del libertino, es decir, la pérdida de sentido del universo y la indiferencia total de la naturaleza. Desde esta soledad es posible sin embargo un “acuerdo” entre sujeto y naturaleza: el placer que va a ocupar en el discurso libertino el lugar que poseían el sentido y la providencia en el discurso moral. Pero el placer es a su vez postulado como un límite, un acontecimiento que nunca llega a ser verdaderamente (o cuya existencia siempre se ve truncada). El discurso libertino ocupa *todo* el espacio del boudoir entre el sonrojo y el placer imposible.

parábasis

(la dificultad del lector de Sade para encontrar un espacio entre el libertino y su víctima).

« Il devient égal que cette jouissance soit avantageuse ou nuisible à l'objet qui doit s'y soumettre »³¹³

« Il ne s'agit ici nullement de ce que peut éprouver l'objet ... que de ce qui convient à celui qui désire »³¹⁴

El sujeto, “*celui qui désire*”, postula un objeto y decide su conveniencia. La posición de objeto implica necesariamente una posición de sujeto y una estructura de relación entre ambos que ha recibido en la historia de la filosofía el nombre de Juicio. El libertino lleva hasta su punto de máxima tensión una lógica explícita, una suerte de reducción sistemática: todo ser es ser para un sujeto, que en la distribución de los pronombres se convierte “en ser para nos” “...*cette douleur d'autrui qui nous amuse*”. Existe una doble metáfora, que va de la ontología a la escena, pero que mantiene la misma estructura, la misma necesidad intransigente: la predicación de la existencia sólo es posible de un objeto y por lo tanto es imposible reconocer a un sujeto. (Reconocer en el sentido primero de ‘reconocer la existencia de’, reconocer su presencia escénica). La soledad libertina traduce su estatus ontológico y la concentración de las funciones escénicas es una declinación de esta soledad. El sujeto autónomo es su único legislador, posee el monopolio hermenéutico y el monopolio causal.

« Amusez vous, ordena Dolmancé, mais n'aimez point »³¹⁵.

Divertíos pero no os améis (los unos a los otros). De esta posición ontológica radical se derivan los diferentes elementos del ideario libertino: no existe sociabilidad natural « *Les lois, bonnes pour la société sont très mauvaises pour l'individu* »³¹⁶, la naturaleza del sujeto es su autonomía « *Ne naissons-nous pas tous isolés?* »³¹⁷ y todo vínculo es una dependencia.³¹⁸

« ...je dis plus, tous ennemis les uns des autres, tous dans un état de guerre perpétuelle et réciproque »³¹⁹

³¹³ *Ibid.* p. 223

³¹⁴ *Ibid.* p. 224

³¹⁵ *Ibid.* p. 173

³¹⁶ *Ibid.* p. 176

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ Que corresponde término a término con la definición de la autonomía del hombre natural por Rousseau. (ver más adelante)

³¹⁹ *Ibid.* p. 170

El aislamiento es tal, que incluso esta “guerra perpetua” nunca será narrada por Sade. Es un presupuesto que queda fuera del *boudoir* y, como el resto del material doxográfico, es una importación tópica para alimentar una prestación irónica. El concepto de guerra implica el reconocimiento de una pluralidad de, sino sujetos, al menos candidatos a serlo. La escena sadiana no ofrece un relato de la relación entre víctima y verdugo. El libertino habita la escena de forma completa y monopoliza intempestivamente la posición de sujeto. En la escena sadiana, al contrario que en la lucha por la posición de sujeto entre Valmont y Mme de Merteuil, el sujeto radical habita fuera de cualquier secuencia de transformación y por eso nunca es el personaje de una novela sino su principio director, su aporía fundamental: si el sujeto es el detentor único de la capacidad de juicio, la “intersubjetividad” es un oxímoron y el vocabulario de la sociabilidad natural, o el vocabulario del amor, cuando este “amor” no es la búsqueda de la dominación del otro, es una figura retórica. « *Toujours putains, jamais amantes, fuyant l’amour, adorant le plaisir* »³²⁰.

Una vez admitida, la formulación de la soledad del libertino va a integrar el vade-mecum de su retórica y enriquecerse con prestaciones filosóficas parecidas a la legitimación del placer. La soledad es para el libertino una necesidad de la naturaleza, una evidencia moral que se lee a contrapelo del discurso convencional, en palabras de Sade: “la ridícula admisión de un hilo de fraternidad que inventaron los cristianos en su siglo de infortunio”.

« *Le plus léger chatouillement de plaisir éprouvé par nous nous touche, donc nous devons à quel prix que se soit préférer ce léger chatouillement qui nous délecte à la somme immense des malheurs d’autrui, qui ne saurai nous atteindre...* »³²¹

Si el discurso del libertino adquiere su mayor alcance en el *boudoir* cuando su objetivo no es la disputa argumental sino la invalidación del discurso moral, si se mueve, muda y contradice para evitar su reproducción, esta agilidad inconsistente se va a ver, en el caso de la soledad, doblada por una nueva ruptura. Al concentrar todas las funciones escénicas el filósofo libertino transgrede sus propias funciones representativas: su voz produce una parábasis. El libertino, dueño de la escena, busca un público mientras dogmatiza frente a sus comparsas. Desde el punto de vista de la soledad escénica del sujeto, la parábasis³²² no es un subproducto de la inflexión irónica, es al contrario, la posición esencial de la prestación libertina. Único habitante de la escena, su discurso siempre debe ir más allá de ésta. El texto libertino supone una complicidad que escapa a su propio espacio, puesto que en él no existe complicidad posible. La complicidad irónica del libertino es un vector de parábasis constante que le impide encontrar un receptor definitivo. Su voz va ‘fuera de’ sin alcanzar un punto de llegada. ¿A quién se dirige Sade? ¿Al lector? ¿En qué momento de su lectura? ¿Cuando lee el prefacio contractual y sabe ya que no tiene *casi* nada que ganar? ¿Cuando aturdido o aburrido duda si cerrar sus páginas? El texto sadiano es siempre *pedagógico* y por consiguiente el

³²⁰ *Ibid.* p. 173

³²¹ *Ibid.* p. 169

³²² La parábasis es, como vemos, el tropo principal de la escena del sujeto.

espacio escénico que genera tiene una longitud variable, indeterminada. La distancia que implica el acto de su lectura es sólo una salvaguardia teórica, y aquellos lectores que han querido dar cuenta de esta experiencia (Le Brun, Chantal Thomas), se convierten personal y voluntariamente en prueba de ello. Leer a Sade es, siempre, subir a escena en algún momento e, inevitablemente, entrar en conflicto por el dominio libertino del espacio escénico. Y en ese momento sólo existen dos alternativas: aceptar el reto imposible de dar testimonio de una lectura que nos deja sin voz, que nos impide ser testigos, o convertirse en censor (Brix, Onfray³²³...). Extraño subterfugio en este último caso, frente al pánico de perder el dominio hermenéutico, el monopolio interpretativo, cerrar el libro y guardar a distancia el peligro del texto. La soledad esencial del sujeto sobre la escena implica la imposibilidad de una relación entre el lector y el personaje. Y sin embargo el guiño irónico sigue emitiendo incesantes señas de complicidad, como si la otra cara de su soledad absoluta fuera la necesidad de encontrar un cómplice, una salida, una dirección hacia la que dirigir la parábasis irónica y la esencia misma de la escena libertina fuera establecer esta relación con el lector para poder liquidarlo.

« Il n'est point d'homme qui ne veuille être despote (...) il voudrait être le seul au monde qui fut susceptible d'éprouver ce qu'il sent. »³²⁴

³²³ Michel Onfray ; *Contre-histoire de la philosophie T. 4 Les ultras des lumières*, Grasset, 2007

³²⁴ Sade ; *La philosophie dans le boudoir*. *Ibid.* p. 259

B - La inconsistencia del Boudoir como representación del Sujeto

El Boudoir, representación completa del sujeto, es un espacio inconsistente y descentrado

La paradoja del placer de la víctima

Dolmancé encarnaba el discurso libertino ocupando de forma completa su propia escena, y hemos visto que se trataba por ello de una prestación. En el personaje de Eugénie, al contrario, se van a dar cita todas las contradicciones del espacio libertino, ella será el punto de sutura donde la posibilidad de proporcionar una lectura completa del sistema se codea con su máxima tensión centrífuga. En cierto modo Eugénie nos indica a la vez la posibilidad y la imposibilidad del libertinaje radical que, como acto inaugural, es máxima inquietud, máxima movilidad. Si el libertinaje pudiera constituirse como método acabado, la primera exigencia del libertino sería incendiaria, llevarlo hasta su ruptura, ridiculizarlo, invalidarlo por exceso de celo, o aniquilar a aquel que fuera tan ingenuo como para trasformarlo en un sistema de reglas.

Pero la educación de la joven Eugénie, la lección que debe recibir de su “instructor inmoral” presupone, como hemos visto, este aprendizaje contradictorio de “las reglas del libertinaje”. Si la razón de ser de Eugénie es llevar a cabo una conversión libertina, la evidencia de su naturaleza contradictoria es la imposibilidad de su personaje. Eugénie es la figuración del pasaje hacia el espacio libertino y debe por ello ser a un mismo tiempo *sujeto* (como libertina potencial) y *víctima* para poder compartir la escena con Dolmancé sin llegar a romper su soledad. Esta doble determinación se vuelve manifiesta en la paradoja escénica libertina por excelencia: el placer de la víctima.

Si nos remitimos a la mera axiomática libertina nos encontramos con todas las imposibilidades ligadas a la desaparición del sujeto: el placer no puede surgir de la pasividad, su expresión es imposible puesto que la víctima carece de voz, el placer de la víctima no puede ser representado puesto que la calidad de sujeto de la víctima ha sido borrada es decir, no existe escena, ni actor, ni espectador para representar el placer de aquel que en sí mismo es la representación de la eliminación de las funciones del sujeto escénico.

La disponibilidad voluntaria de Eugénie implica alguna forma de hibridación o de transformación en la posición de sujeto que le permita abandonar el no-espacio de la víctima:

« ...*fais ce que tu voudras à présent, il y est... je ne sens que du plaisir* »³²⁵.

Esta transformación va a tomar la forma de un trilema escénico, un desplazamiento por los usos del pronombre en apenas una línea: *tu, il, je*.

Fais ce que tu voudras. Eugénie utiliza la segunda persona del singular. Es el movimiento de la víctima hacia el verdugo libertino, donde se depone la autonomía. Eugénie abandona la escena para permitir a Dolmancé ser verdaderamente libertino.

Il y est... La tercera persona refiere a Dolmancé, en un sentido propio, a su cuerpo. Pero en esta locución, Eugénie y el Libertino ya no son coincidentes. Puesto que el interlocutor de la aprendiz es otro tú, desplazado y elíptico. De nuevo una parábasis, una interrupción de la escena, en la que la separación de Eugénie ya es efectiva. Y de hecho, desde el lado de Eugénie, Dolmancé ya no es sujeto y podemos por lo tanto referirnos a él como un “il” casi objetual. Dos libertinos no pueden compartir una escena y estos dos ya habitan teatros diferentes. Curiosamente este punto de máximo alejamiento coincide con el asalto de Dolmancé, el instante de máxima proximidad donde el desdoblamiento escénico implica un desdoblamiento corporal de Eugénie. El efecto es cómico, Eugénie es a la vez sólo un cuerpo y el sujeto que satura la escena.

Je ne sens que du plaisir... La primera persona, es decir, la categoría propiamente libertina, donde como sujeto, absolutamente autónomo y desde el dominio de las causas, Eugénie es coronada por la experiencia límite del libertinaje: el placer.

Cada uno de estos momentos es contradictorio con los otros dos. Las personas del sujeto, sus “categorías”, no son una lista que agota las posibilidades de presencia escénica. Son, al contrario, una forma de dar cuenta de sus diferentes momentos de inconsistencia. El ‘tú’, en la medida que implica un reconocimiento del otro, es de todas las personas la más inestable, o quizás aquella que representa esta inestabilidad de la escena que siempre tiende hacia el soliloquio. El ‘tú’ es, o bien una deposición de la autonomía, como en la cita de Eugénie, o bien su contrario simétrico, el ‘tú’ irónico del verdugo, que simula reconocer a la víctima, para acabar de desposeerla. Esta es la situación canónica: el libertino se dispone a filosofar frente a la víctima enmudecida en un falso magisterio, puesto que sólo concluye con la muerte. Pero en la puesta en escena excepcional y paradójica del boudoir este ‘tú’ será emitido por la víctima a punto de convertirse en libertina. Una transición del ‘tú’ de la deposición al ‘él’ y finalmente al ‘yo’ que es premiado con el placer. Y para que este tránsito incongruente de la deposición al placer sea posible, es imprescindible desdoblar la escena. Producir un máximo alejamiento, un punto donde la proximidad total de los cuerpos se vea doblada por una puesta en paralelo de los dos sujetos que coinciden, sin poder habitarlo juntos, en un mismo espacio.

³²⁵ *Ibid.* p. 178

La tensión paradójica que recorre la educación de Eugénie remite a un mismo punto inaugural: la escena libertina sólo puede ser habitada por un único sujeto. El magisterio concierne a dos e implica la posibilidad de una transformación del sujeto que es contradictoria con su autonomía radical. El ejercicio de una enseñanza y un aprendizaje es doblemente incompatible con el espacio libertino porque debería concluir en un intercambio de roles, cuando la víctima ingenua es dueña por fin de sus causas y, puesto que el dominio de las causas es un monopolio, el maestro ha de pasar del lado de las consecuencias. Pero existe un modo evidente de resolver esta tensión: trasladarla al interior de un mismo sujeto. Convertir la relación de Dolmancé con Eugénie en una relación del sujeto libertino consigo mismo. Una mirada especular donde el espacio libertino se pone en escena. De ahí la excepcionalidad del *boudoir*. En la oscuridad incomunicada de castillo, el libertinaje se ejerce como un absoluto y queda, por lo tanto, fuera de una representación. Tras los gruesos muros de piedra no se oye nada, no se ve nada, no quedan testigos, ni una narración posible. La lista de víctimas que cierra el relato de las 120 jornadas es una trascripción exterior, el lenguaje policial del recuento de cadáveres que llega demasiado tarde a la escena del crimen y no coincide con ella. En el *boudoir*, al contrario, el sujeto libertino se escinde en la imposible relación de magisterio en un punto límite donde el libertinaje sí es capaz de narrarse y explicarse, aunque sea a costa de su consistencia.

Si la única forma en la que dos libertinos pueden coincidir en una novela es la confrontación de un intercambio epistolar, es decir la serialización de la primera persona (Valmont y Mme Merteuil), la única forma en la que pueden coincidir sobre la escena es la parábasis cómica, la discontinuidad en el discurso, la falta de correspondencia entre las voces, donde dos sujetos alcanzan “el placer” sin compartirlo. Pero el placer *verdaderamente* no es providencial. Sólo en la topología excepcional del *boudoir* todo esto es posible. Porque el *boudoir* es el lugar donde se escenifica justamente la inconsistencia de la escena libertina y donde ésta dirige su ironía hacia sí misma. El placer de la víctima implica un desdoblamiento de la escena, una constatación de su inconsistencia fundamental.

La prosopopeya de la naturaleza como sujeto

« *La nature n'a pas deux voix, dont l'une fasse journellement le métier de condamner ce que l'autre inspire* »³²⁶

La unidad de la naturaleza había permitido a Sade leer en ella una autoridad corrosiva que, falsificando el discurso de la moral natural, invalidaba su maquinaria discursiva. Era en cierto modo un instrumento retórico. Pero al recuperar la unidad de la naturaleza alrededor del sujeto, Sade instaaura una doble circulación de legitimidad que no está

³²⁶ *Ibid.* p. 157

exenta de peligro para el propio libertino y reinstituye la misma tensión paradójica que el sujeto había enfrentado durante su magisterio.

El sujeto legislador, al reconocer en su deseo un elemento de la misma naturaleza, podía convertir cada una de sus manifestaciones en una ley universal. Pero este movimiento se invierte a su vez de la naturaleza hacia el sujeto - de nuevo un intercambio de roles - y éste pasará a su vez a ser un fenómeno natural, un mero lugar de tránsito, « *Les flots (...)* *qui m'ont innodé n'ont fait que m'enflammer* »³²⁷ inscrito en una causalidad que lo invalida como sujeto.

La unidad de la naturaleza debe ser limitada y de hecho sólo es conservada mientras funciona en el ámbito polémico de la falsificación del discurso moral. Para poder habilitar el espacio de su representación el libertino *sí* tiene que dotar a la naturaleza de varias voces.

La primera de ellas es audible a lo largo de casi todo el texto sadiano, repartida como un ruido de fondo, como el substrato o movimiento inercial del propio discurso libertino. Una voz que dota a la naturaleza de una presencia intencional y expresiva que en cada una de sus manifestaciones nos permite leer todas sus leyes. El pasaje que hemos utilizado antes como ejemplo del uso falsificatorio e irónico del argumentario natural, sirve de ejemplo. En un mismo párrafo podemos leer:

« *La nature accorde...*
... *elle ne permettrait pas*
... *elle s'opposerait*
... *elle ne voudrait absolument pas*
... *cette volupté dont elle nous couronne*
La nature ne veut que... »³²⁸

etc....

Como un sujeto intencional, la naturaleza se dota de voluntad y de capacidad legislativa. “*elle accorde, permettrait...*”, es decir, dobla el registro semántico propio del sujeto. La naturaleza constituye una prosopopeya y la unidad de su voz va a sustituir a la del libertino en el proceso de su conversión en ley. Esta substitución no deja de ser problemática y nos permite de nuevo comprobar los límites del uso meramente falsificador del discurso moral basado en la ley natural.

La ley de la naturaleza ya no es la ley del sujeto. La prosopopeya libertina es portadora de su propia inconsistencia. Al dotar a la naturaleza de los rasgos del sujeto, y en última instancia de su poder conativo (pedagógico), es decir, su actividad legislativa, excluye del espacio escénico al propio libertino.

No es de extrañar que al final de la tirada tenga lugar la ruptura antes citada

³²⁷ Sade ; *Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice* (1797) Citado por Chantal Thomas : *Sade, la dissertation et l'orgie*. Payot Rivages, 2002. p. 97

³²⁸ Sade ; *La Philosophie dans le boudoir*. *Ibid.* p. 159

« Eh ! que lui importe que la race des hommes s'éteigne où s'anéantisse sur la terre. Elle rit de notre orgueil... »³²⁹

Lo terrible (lo sublime) entra en escena, materializando definitivamente el divorcio entre la prosopopeya de la naturaleza y el proyecto libertino. La soledad del libertino, su soledad escénica, su soledad en el placer y en la lucha por la autonomía se hace extensiva al mundo. Y la transparencia cegadora de esta soledad, en las antípodas de la providencia o de la imagen de una naturaleza bienintencionada con los hombres, invalida en última instancia la posibilidad del tropo que la dotaba de personalidad y le permitía establecer una comunidad legisladora entre ella y el sujeto. Sade dota a la prosopopeya de la naturaleza de los rasgos del sujeto-verdugo y de ella sólo nos llega su desprecio y su indiferencia³³⁰. La prosopopeya de la naturaleza sólo es posible si implica el tropo contrario, “la reificación” del sujeto, su deslizamiento desde la voluntad activa hacia la inercia de lo inanimado, su exclusión y la constatación de su inviabilidad radical. El sujeto queda fuera de juego, pero en este quedar al margen reside también parte de su extrema verdad.

« *O Lucifer, seul et unique Dieu de mon âme, inspire moi quelque chose de plus, offre à mon cœur des nouveaux écarts...* »³³¹

Ahora el libertino debe recuperar el espacio de su propia actividad. Para ello el sujeto legislador se desdobra en un sujeto subversor que va a entrar en conflicto con la naturaleza - en tanto que ésta es un sistema de leyes - como con un enemigo. El libertinaje radical no puede ser un naturalismo. El uso del derecho natural es sólo un momento irónico de su discurso. Pero al haber introducido la personificación de la naturaleza como figura de un acto legislativo universal, abre un nuevo vector de inconsistencia. Su actividad debe a un mismo tiempo ser legisladora y subversiva. Naturaleza y sujeto han entrado en resonancia y en su conflicto escénico ambos terminan desdoblándose y encarnando la misma inconsistencia.

Por un lado la naturaleza es a la vez el espacio legislativo de la actividad del sujeto y el marco legislativo contra el que el sujeto debe combatir. Por otro, el sujeto es a un mismo tiempo un legislador absoluto del universo, pero también debe quedar absoluta e inequívocamente al margen de cualquier forma de legislación. La prosopopeya de la naturaleza es la metáfora de la lucha inconsistente por el espacio escénico alrededor de la noción de ley.

« *La nature, plus bizarre que les moralistes ne nous la peignent, s'échappe à tout instant des digues que la politique de ceux-ci voudrait lui prescrire ; **uniforme** dans ses plans, **irrégulière** dans ses effets, son sein, toujours agité, ressemble au foyer d'un volcan, d'où*

³²⁹ Ibid. p. 155

³³⁰ « ... désaccord profond des notions de l'être humain avec l'univers » P. Klossowski *Sade mon prochain*. p. 120

³³¹ Sade ; *La philosophie dans le boudoir*. Ibid.

*s'élancent tour à tour, ou des pierres précieuses servant au luxe des hommes, ou des globes de feu qui les anéantissent. »*³³²

La naturaleza rompe sus barreras, es “uniforme en sus intenciones e irregular en sus efectos”. La naturaleza es un “volcán” y se encuentra frente a su supuesta actividad legislativa en la misma posición que el sujeto radical. El principio de autonomía implica la metáfora del legislador; “uniforme en sus planes” y la del libertino “agitado” “volcánico” e irregular en sus efectos. Sujeto y naturaleza transitan en paralelo alrededor de las causas y los efectos. Como causa, es decir como legislador autónomo, la naturaleza (y el sujeto libertino) son uniformes, intransigentes y universales. Desde el punto de vista de sus efectos, desde el padecimiento de su actividad causal, es decir percibidos desde el punto de vista de la víctima, la naturaleza y el sujeto son absolutamente gratuitos. Pero constatar la inconsistencia de la naturaleza y del sujeto es cerrar el círculo de la voluntad libertina y aceptar que ésta última es necesariamente ilegible. La naturaleza y el sujeto son “caprichosos” porque su radical dominio hermenéutico los vuelve ilegibles, del mismo modo que Mme de Merteuil era invisible.

La naturaleza, ilegible e imprevisible desde su radical autonomía hermenéutica, dobla como un espejo mundo la propia inconsistencia fundamental del sujeto: legislador destructor de leyes. Pero al hacerlo, al dejar a su disposición los rasgos volcánicos de la naturaleza-verdugo, le permite demostrar su completud: pedagogo sistemático, escenificador compulsivo de sí mismo, ilegible e insensible. Y sólo desde el límite, allí donde la escena se desvanece, desdoblándose y desdoblando su teatro en la improbable relación de magisterio, el libertino puede sugerir la posibilidad de su existencia: la inconsistencia no es una limitación del libertino sino la expresión de su eficacia. Porque el último grado de todo sistema de libertad es quedar fuera de todo sistema, su intransigente capacidad de desviación.

La virtud última de la desviación.

La palabra *écart*, desviación, con su doble resonancia topológica y legal concentra la actividad subversiva. Atraviesa el texto sadiano en paralelo a sus pretensiones legislativas. Desde el punto de vista de su inconsistencia, el espacio libertino encuentra una nueva delimitación entre, por un lado, el contenido categórico de toda acción y la función conativa de su discurso - reunidos en la noción de ley universal - y por otro, la desviación radical como fundamento y consecuencia de la absoluta soledad libertina.

Y se da por lo tanto la situación paradójica de que el mismo libertino que explica a su víctima la necesidad de su conducta utilizando la prosopopeya de la naturaleza legisladora, se pone en escena como un insurrecto cuyo máximo placer es contravenir toda ley. Como si tras legislar, debiera reintegrar en su escenificación el modo retórico

³³² Sade ; *Idée sur les romans* in *Les Crimes de l'amour* (1800) Gallimard « Folio », 1987, p. 47

de la desviación y la inquietud negativa para sacrificar toda forma de estabilidad. La cita (famosa) que precede al pasaje del quinto diálogo lleva la marca de este diabolismo:

« *Vois mon amour tout ce que je fais à la fois, scandale, séduction, mauvais exemple, inceste, adultère, sodomie...* »³³³

Se trata de una puesta en escena consciente de sí misma, que comienza con la interpelación de la mirada. “Observa...”, estamos en el teatro, en la lógica de lo espectacular. Y la principal función de esta actuación es la hiper-productividad. El ideal de una acción sería una contravención a todas las rectitudes. La misma necesidad universalizadora del legislador, aparece también desde la subversión desviante. Escándalo, mal ejemplo, adulterio, sodomía... Pero el esfuerzo de saturación actúa en un ámbito restringido. La lista de los *écarts* satura siempre el espacio semántico de la contravención. Un espacio negativo donde subyace el centro gravitatorio de la ley. La noción de *écart* implica una dependencia del libertino. El libertino subversivo es heterónimo.

En el texto sadiano, este “diabolismo” puede ser interpretado como una forma híbrida de libertinaje. Un estadio intermedio en el proceso de constitución del sujeto radical. Es el caso por ejemplo de los personajes verdugos de Justine, entre los que abunda la fascinación por el “mal” hipostasiado de forma ingenua por el deseo subversivo y heterónimo. Esta *creencia* en el mal, ha servido a menudo para convertir a Sade en un autor romántico, utilizando la oscuridad de los pasillos y los sótanos, para pasar de “Silling a Otranto”. Desde esta perspectiva romántica, *Les Malheurs* sería la historia de un destino, el de Justine enfrentado a una fuerza metafísica, el mal absoluto, de la que los libertinos no serían más que meras epifanías. O de una forma más ambigua y también más poderosa para convertir la obra de Sade en una inmensa teodicea, como en cierto modo propone Pierre Klossowski en *Sade mon prochain*³³⁴. Pero esto implica ignorar la importancia central de la figura del libertino como sujeto radical al dar coherencia a las modificaciones que sufre el texto sadiano, sus acumulaciones, repeticiones, sus inflaciones hacia los límites de la acción o del discurso, las contradicciones que lo atraviesan, desde la metáfora de la escena, cobran casi una coherencia orgánica como delimitación de un espacio. Es ignorar también el radical monopolio del discurso del libertino, la primacía evidente de la libertad escénica sobre cualquier metafísica, incluso la del mal. Justine sólo es un elemento funcional, un transmisor que desaparece cuando termina su testimonio. Su cuerpo mil veces violentado mil veces recuperará su tersura abstracta como objeto deseado, como si sólo fuera un elemento periférico de la escena sujeto y su completud inconsistente.

« *Oh! Comme le mal est maintenant compris par moi !... combien il est désiré de mon cœur !* »³³⁵

³³³ Sade ; *La Philosophie dans le Boudoir*. Ibid. p. 155

³³⁴ Pierre Klossowski ; *Sade mon prochain* (1947). Seuil, 1967

³³⁵ Ibid. p. 102

La lógica del mal es la ruptura de la regla. El libertino no es un metafísico, y su “diabolismo” es táctico. ¿Acaso podría aceptar la tutela de nadie? Pero si la noción de mal es sólo negativa, si el verdadero objetivo es atacar cualquier forma de legalidad, ¿es esta ruptura pura negatividad o en su acción trasciende una afirmación más radical que la que escenificaba el sujeto legislador? La invención de un deseo sin objeto análogo al que reivindicara Mme de Merteuil, pero concebido en este caso como ruptura de la regla.

« ...le libertinage [...] n'admet jamais aucune borne [...] il fallait tout faire.
... et si les règles que l'on s'était imposées sur cela furent enfreintes, c'est que rien ne contient le libertinage, et que la vraie façon d'étendre et de multiplier ses désirs est de vouloir lui imposer des bornes. »³³⁶

La ruptura del límite es la ley constituyente del espacio libertino. Por ello, desde el inicio se ha tratado de una topología descentrada. Las respuestas a las preguntas del texto sadiano parecen estar siempre en sus extremos y contener un elemento de negatividad. Para entender al sujeto radical hay que acudir cada vez al momento en el que éste ya es inviable. Del mismo modo, para dar cuenta de su libertad hay que acudir al punto donde se quiebra para volverse imposible. Por ello el deseo surge allí donde es negada su existencia. « *La vraie façon de l'étendre est de lui imposer des bornes* ». Una paradoja más, pero de la que ahora empezamos a comprender la necesidad. El deseo crece frente al límite, el deseo, es decir, el espacio libertino, sólo es viable en el límite, como tensión y ruptura. La escena del sujeto radical carece de centro³³⁷.

O bien su centro es mera pérdida de ser. Frente a la ruptura y al desenfreno del límite, el centro de la escena se caracteriza por la saciedad y el hastío, la “*satieté*” y el adjetivo “*blasé*”.

³³⁶ Sade ; *Les Cent Vingt Journées de Sodome ou L'École du Libertinage* (1785) Introduction in. D.A.F. de Sade *Œuvres Tome I*. Pléiade, Gallimard 1990

³³⁷ Pierre Klossowski “ *Pourquoi Sade n'a t'il pas recherché une formulation conceptuelle positive de la perversion ... de la nécessité de l'outrage ... (car) il serait passé à coté de sa propre énigme ... chez Sade la transgression l'emporte sur les postulats qui découlent logiquement de ses déclarations athées. ... La transgression rend contradictoires les postulats ... la transgression suppose l'ordre existant, le maintient des normes ...* » *Sade mon prochain* pp. 24, 25.

Klossowski formula correctamente el problema de la inconsistencia fundamental del libertinaje alrededor de la noción de ley. Pero toda su reflexión queda sometida a la tonalidad general de su lectura. “La transgresión supone el orden...” y este orden remite finalmente a una estructura vertical que reposa en Dios. La fe de Sade “*sous le masque de l'athéisme*”, bajo la máscara de su ateísmo. Klossowski insiste en el primer momento puramente negativo del ultraje. La reflexión sadiana sobre la imaginación y la “*décharge de tête*” quedan fuera de su lectura. Así : “*La monstruosité générale (est) implicite à la généralité existante. La perversion (...) ne tire sa valeur transgressive que de la permanence des normes ...* » La monstruosidad sería la excepción que confirma la regla, que la legitima y no el esfuerzo irredento de individuación, de quedar fuera de todo género. Klossowski no concibe que, si el libertino debe eliminar paulatinamente y constantemente los límites, lo que queda para él es la inflación radical, el movimiento. El libertinaje no es un proceso destinado a llegar a algún lugar, sino a abolir todo lugar, y evitar todo ‘llegar a’.

Así, al describir a los libertinos de Silling nos encontramos con Durcet quien « *ne bande absolument plus ; ses décharges sont rares et fort pénibles* ». Curval está « *entièrement blasé* » y « *absolument abruti* ». El Duque de Blangis, « *paria, quoique le vit fût énorme, d'avaler trois bouteilles de vin de sens froid pendant qu'on l'enculerait* ».

Estos retratos son corrientes en el texto de Sade. Para un comentador como Michel Brix, se tratarían (sin ironía) de una descripción del destino del libertino. Una advertencia de Sade, la amenaza del castigo. « *Le libertinage se montre ainsi porteur d'une logique destructrice, qui transforme de joyeux partisans de la licence amoureuse en apôtres du Mal* »³³⁸.

Desde la lógica espacial de la escena, el hastío corresponde, sin embargo, a la posición abstracta del sujeto frente a las “pocas rosas” que encontrará en su camino, el placer que nunca llega a ser, porque define el linde de la escena y es percibido desde su centro como extrañeza absoluta. No hay nada más alejado de la descripción del placer que el cuerpo que ha hecho del placer su principal objetivo. Pero incluso en su hastío la figura del libertino es radical. Si el hastío es el centro de la escena, el sujeto lleva esta centralidad hasta el colapso centrípeto para convertirse en una mera función digestiva. El centro del espacio escénico toma la forma de un desagüe, un lugar de pérdida constante, el colapso de un mundo, es decir, el centro como mera pérdida.

« *Moi, je comprends tout cela, [...]. Il ne faut qu'être blasé pour entendre toutes ces infamies-là ; la satiété les inspire au libertinage, qui les fait exécuter sur-le-champ. On est las de la chose simple, l'imagination se dépite, et la petitesse de nos moyens, la faiblesse de nos facultés, la corruption de notre esprit nous ramène à des abominations* »³³⁹

Un centro creciente, y voraz, el hastío dilata el alcance del deseo. Y la lógica interna del juego del límite, la definición del espacio como tensión entre un centro y una exterioridad, la lógica misma de la escena, hace que la inflación tome la forma del crimen o de la abominación.

La completud inconsistente del Boudoir frente a la consistencia incompleta del Castillo

El discurso libertino es la exasperación de la lógica de la autonomía y el libertino como sujeto radical debe guardar, en su escenificación, un margen de escapatoria contra su propia sistematización. Sólo en la situación escénica del boudoir, como representación paradójica de un magisterio libertino, su discurso se dice a sí mismo completamente, desde la lógica misma del límite y del lugar de paso de un espacio a otro. Fuera del

³³⁸ Michel Brix ; *Du château d'Otrante à la forteresse de Silling* in *Ô Saisons Ô Châteaux, Châteaux et littérature des Lumières à l'aube de la Modernité*. Pascale Auraix-Jonchière (éd.) Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004. p. 294

³³⁹ Sade ; *Les Cent Vingt Journées*. Ibid.

boudoir el discurso quedará incompleto para poder ser viable y funcionará bajo el modo de la ironía.

En el texto sadiano no se solapan ambas lógicas. En la cita de las 120 Jornadas, la negatividad libertina toma la forma del hastío y la impotencia, para narrar la imposibilidad de habitar el límite. En este pasaje encontramos la estructura del desenfreno bajo la forma retórica de la ironía negativa. El enfrentamiento contra toda forma de ley se convierte en aburrimiento, la inquietud del sujeto radical en saciedad, la facultad de disolución sistemática, la imaginación, se indigesta, (siente depecho = *dépiter*). Y la lógica implacable de la ruptura de los límites es descrita como una tendencia descendente y perezosa, es decir, pasiva, “la corrupción de nuestro espíritu nos trae hacia...” hacia la abominación. Es decir la negatividad de una ley natural hipostasiada. Fuera del espacio del boudoir el sujeto radical toma los rasgos de su contrario. “*Nous ramène*”, nos trae hacia (el centro). La lógica fundamental del sujeto radical, su actividad centrífuga se traviste en inercia centrípeta.

La tensión entre centro y límite, aparece bajo dos modos retóricos antipódicos. El boudoir como completud inconsistente en los márgenes y el castillo como incompleta consistencia del centro.

*« ... ce corps usé et flétri, ce cul de taffetas chiné, ce trou infect et large qui s'y montre au milieu, cette mutilation d'un téton et de trois doigts, cette jambe courte qui la fait boiter, cette bouche édentée, tout cela échauffe, anime nos deux libertins. Durcet la suce par-devant, Curval par-derrrière, et tandis que des objets de la plus grande beauté et de la plus extrême fraîcheur sont là sous leurs yeux, prêts à satisfaire leurs plus légers désirs, c'est avec ce que la nature et le crime ont déshonoré, ont flétri, c'est avec l'objet le plus sale et le plus dégoûtant que nos deux paillards en extase vont goûter les plus délicieux plaisirs »*³⁴⁰

Pero la descripción de este centro, reintroduce toda su carga disolutiva y pervierte la naturaleza misma del discurso. Es el mismo procedimiento que la imitación argumentativa de la moral natural. La reintroducción de una centralidad en la escena del sujeto, como objeto convencional de deseo, donde el cuerpo y sus partes vuelven a convertirse en protagonistas convencionales de un espacio del que habían sido expulsados definitivamente por el absoluto erótico del quebrantamiento de la ley. Pero lo hacen bajo la forma de una inversión interior, que corroe la posibilidad misma de un discurso erótico referido a un objeto de deseo, utilizando su propio vocabulario convencional: “*nos deux paillards en extase vont goûter les plus délicieux plaisirs*”, nuestros dos voluptuosos en éxtasis, degustarán los más deliciosos placeres, y al hacerlo minan la estabilidad misma del altar en el que la literatura erótica había inmolado sus amores: “*tandis que des objets de la plus grande beauté et de la plus extrême fraîcheur sont là sous leurs yeux*”. ¡El libertino despechado en el castillo llama a su presencia a los objetos convencionales del deseo para poder así ignorarlos mejor! Señala así la insuficiencia de la presencia anodina del objeto, de la estructura de representación que este impone frente a un sujeto y de la escenografía que trae consigo: la escena como

³⁴⁰ Sade ; *Les Cent Vingt Journées* – IX – 5^{ème} journée. *Ibid.*

lugar estático de cumplimiento de una ley, las prerrogativas de la “mayor belleza” y la más “extrema lozanía”, las prerrogativas de los campos semánticos de convención y sus reglas de connotación, en definitiva, de la determinación del sujeto por el objeto en la legalidad del deseo. La radical autonomía del sujeto constituye sus propios objetos, determina los centros gravitatorios de su atención. Esta libre determinación del objeto recibe el nombre de Imaginación.

Imaginación

« L'imagination ... est ennemie de la règle, idolâtre du désordre. [...] Ce qu'il y a de plus infâme et de plus défendu est ce qui irrite le mieux la tête. [...] (Car) nos sensations morales les plus délicieuses nous viennent de l'imagination, [...] en laissant errer cette imagination en lui donnant la liberté de franchir les dernières bornes. »³⁴¹

Imaginación y libertinaje van a funcionar como términos equivalentes. La noción de libertinaje es asertiva, un manifiesto, y de ella, Sade nos ha propuesto una definición extremadamente abstracta tan sólo dependiente de la noción de límite, siempre disfrazada de crimen pero no subsumible bajo ninguna categoría específica, puesto que opera frente a cualquier forma de legalidad. Entre el libertinaje diabólico de la fascinación acrítica por el mal y el libertinaje de imaginación opera una suerte de trabajo de depuración y de abstracción.

Si la lógica del mal era heteronómica porque constituía siempre la negación de una ley efectiva, la lógica de la imaginación y, nos dice Sade, del placer, es la de atravesar los últimos límites, escapar a toda forma de ley, de forma elemental, escapar a la posibilidad de toda iteración, de toda estructura de regulación y repetición. Entendida de esta forma, la imaginación es la facultad de individuación absoluta. El grado terminal de la monstruosidad, en el sentido que la palabra tiene para los naturalistas de la época: el individuo que no pertenece a ninguna especie, que es aberrante porque escapa a toda clasificación. La otra definición que da el texto sadiano de imaginación es la capacidad de singularidad pura, de jamás ser subsumable.

« ... l'imagination ne nous sert que quand notre esprit est absolument dégagé de préjugés: un seul suffit à la refroidir. Cette capricieuse portion de notre esprit est d'un libertinage que rien ne peut contenir; son plus grand triomphe, ses délices les plus éminentes consistent à briser tous les freins qu'on lui oppose; elle est ennemie de la règle, idolâtre du désordre et de tout ce qui porte les couleurs du crime; voilà d'où vient la singulière réponse d'une femme à imagination, qui foutait froidement avec son mari; — Pourquoi tant de glace? lui disait celui-ci. — Eh! vraiment, lui répondit cette singulière créature, c'est que ce que vous me faites est tout simple.

³⁴¹ Sade ; *La Philosophie dans le boudoir*. Ibid. pp. 101, 102, 103

- *J'aime à la folie cette réponse...* »³⁴²

Pero la imaginación es, nos dice Sade, la parte de nuestro espíritu cuyo mayor triunfo es romper los frenos que le son opuestos. Una facultad, por lo tanto, destinada a romper límites, enemiga de la regla, idólatra del desorden. La misma necesidad que había introducido la temática subversiva y táctica del mal aparece desde la psicología de las facultades como el trabajo de la imaginación. Su idolatría del desorden es puesta en equivalencia con su gusto por el crimen. Concepción negativa, por lo tanto, en la que Sade proporciona la clave de lectura de la escenografía libertina.

La anécdota que sigue “*la singulière réponse d’une femme*” es especialmente significativa, porque en ella es posible una meta-lectura del espacio escénico sadiano, es decir, una deducción del “origen de los valores” de la escena sadiana, el inicio de la redacción de un manifiesto libertino en el que las relaciones convencionales son eliminadas del espacio libertino por su excesiva simpleza.

La cuestión es relevante, porque hasta ahora la escenificación no ha proporcionado un criterio suficiente del contenido de la acción libertina, sólo de su posición táctica o dinámica frente a la ley, su valor topológico en el vocabulario de Sade, su lucha con el límite. Y sin embargo la mayoría de los comentaristas de Sade, incluso los más caritativos, han percibido este contenido como un apéndice desgajado y problemático que a menudo supone una crisis en su lectura. « *Personne à moins de rester sourd n’achève les Cent Vingt Journées que malade* »³⁴³ de Georges Bataille, la reprimenda de Jean Paulhan « *Sade... et ses épouvantables platitudes* »³⁴⁴, o la condescendencia de Gilbert Lély: « ... dans *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, la vraisemblance est souvent heurtée par la suprématie gratuite d’un égarement hideux entre tous et que d’autres nuances, essentiellement érotologiques, eussent remplacé avec avantage »³⁴⁵. El escándalo de la deriva, la especificidad de la inflación sadiana hacia la violencia y la “abominación” producen una indigestión que obliga, incluso a sus admiradores, a legitimar los principios - “*il faut tout dire*” – pero a perder la paciencia ante la monotonía irritante de la dirección escogida. Y es cierto que, a pesar de los intentos de sistematización libertina de las grandes tiradas filosóficas, a pesar de la insistencia y a menudo de la inteligencia de sus contradictores virtuosos (Justine), hay una pregunta que siempre es silenciada, una crítica evidente al discurso del verdugo que nunca acude a los labios de las víctimas: “Si toda ley ha de ser combatida ¿por qué no combatir aquella que hace que el fuerte disponga del débil?”

La respuesta en los labios de « una mujer imaginativa » ***ce que vous me faites est tout simple, lo que hace es demasiado simple***, nos permite ver la maquinaria moral entre bastidores. El contenido de la ley es irrelevante, el crimen debe ser categórico, no

³⁴² *Ibid.* p.101

³⁴³ Georges Bataille, *La Littérature et le mal* (1957), Gallimard « Folio », 1990. p. 92

³⁴⁴ Jean Paulhan, *Le Marquis de Sade et sa Complice*, Complexe, 1987. p. 37

³⁴⁵ G. Lély, *Sade. Étude sur sa vie et sur son œuvre*, Gallimard « Idées », 1967. p. 219

hipotético. Y la trasgresión de la ley es el componente básico de la constitución del sujeto radical; la autonomía absoluta implica la disolución de toda forma de generalidad, de toda posibilidad de iteración, de todo semblante de ley. La repetición es un germen de la ley. La única posibilidad de ser del libertino es la singularidad y esto implica una reinención creativa constante; un proceso de escritura que agote todas las combinaciones sin reescribir nunca nada. Frente a la “belleza” y la “lozanía”, los libertinos de Silling deben investir eróticamente el cuerpo más “repugnante”. Pero la razón de ser de esta nueva combinación no está en el nuevo objeto de deseo recreado. Se trata, justamente, de que nunca quede fuera del sujeto, de que corresponda a su trabajo de inversión, la extensión de su autonomía, el deseo emancipado de su objeto. Y la verdadera paradoja de la escritura sadiana no es el *mal*, sino que de la diversificación más radical, de la propuesta más sistemática y completa para evitar la repetición, surja el texto más monótono.

*

La situación paradójica del placer de la víctima nos proporciona una clave de lectura. La parábasis en el boudoir, el desdoblamiento de la escena, puede ser interpretada como la representación especular del sujeto ante sí mismo. Para producir una representación de su completud éste debe aceptar su inconsistencia. Ésta última es trasladada a la *Naturaleza* mediante el tropo de la prosopopeya, donde el sujeto radical puede percibir su rasgo fundamental: su monopolio hermenéutico lo vuelve ilegible. La inconsistencia no es un límite del sujeto sino la expresión de su eficacia, porque su libertad radical, su deseo, le impide ser subsumible bajo ninguna categoría o ley. Esta libre (in)determinación es la imaginación, deseo sin objeto, y se corresponde con su dinámica centrífuga.

II LA INVENCIÓN DE LA DECISIÓN

Les Crimes de l'amour. Idée sur les romans 1800

A - El espacio escénico como determinación autónoma del objeto por la imaginación

Objeto de deseo y objeto de conocimiento coinciden en la acción imaginativa, el ultraje del sujeto radical.

El espesor de los muros

Si es cierto que castillo y boudoir pueden definirse complementariamente gracias a las nociones de completud y consistencia, esta correspondencia no implica una simetría en el texto sadiano. El boudoir es una excepción necesaria, la posición extrema y paradójica del libertinaje cuando éste da cuenta de sí mismo. El castillo es, sin duda alguna, el espacio principal del libertinaje novelado.

El decorado, por conocido, no deja hasta cierto punto de ser contradictorio con la caracterización del libertino como sujeto radical. Éste se enorgullece de su autonomía, de su falta de prejuicios morales, de su capacidad para aceptar los rasgos volcánicos de la naturaleza y sacar partido de ella. Se enfrenta al mundo comprendiéndolo como una red de series causales, de actividad y de pasividad, y se inscribe en ellas sin condiciones. Su clarividencia le permite alcanzar el límite de la disolución del sujeto. Frente al volcán es capaz de descubrir en éxtasis su propia insignificancia y al desligarse de la humanidad preferir quedar del lado de la fuerza que la aniquila... Sin embargo, recurre al espacio limitado del castillo, se protege tras sus muros cerrados, en mitad de densos bosques y montañas infranqueables. ¿Qué significado posee la soledad del sujeto en el decorado alegórico del castillo de Silling?

Sabemos, Sade no deja de repetirlo, que la naturaleza es grandiosa e inmoral y que los hombres son tan sólo sus "esclavos" « *Nous sommes ses esclaves* ». Su juicio debería limitarse a constatar su poder y no a elucubrar sobre sus fines, puesto que de todos

modos estamos determinados por “*les vibrations des fibres de notre âme*”. El gran aprendizaje del libertino, su decisión fundacional, es aceptar ser un mero lugar de tránsito en el sistema de circulación causal, en el vocabulario de la época, aceptar el dominio de las pasiones. De este modo, y aquí reside su “materialismo”, el libertino invierte el orden de determinación ontológica entre la *res extensa* y la *res cogitans* que había heredado del XVII, « *Ma façon de penser est le fruit de mes réflexions; elle tient à mon existence, à mon organisation. Je ne suis pas le maître de la changer* »³⁴⁶. Esta determinación, lejos de suponer un límite a su autonomía funda, para el libertino sadiano, su libertad cuando ésta se enfrenta a los hombres y de sus leyes. Ya hemos visto que esta complicidad explícita entre la naturaleza y el libertino se expresa como prosopopeya y posee límites y ambigüedades. Lo que ahora nos interesa es comprender cómo, al concebir el mundo como un entramado causal en el que el sujeto queda inscrito sin ninguna trascendencia posible, se instaura una lógica escénica específica. El mundo como escena o sistema no trascendente de interacciones combinatorias. El libertino es egoísta, pero sabe que su “ego” es un producto secundario, un accidente en el juego del mundo.

Al introducir la estructura de oposición entre exterioridad e interioridad en el espacio privilegiado del castillo de Silling, la escenografía libertina iguala dos opciones contradictorias: la apertura radical al mundo y su causalidad volcánica y su ruptura con él. En cierto modo, ningún otro lugar del dieciocho posee tanto en común con Silling como Clarens y su pequeña sociedad autárquica y reglamentada, que busca la felicidad en un mundo esquematizado en la *Nueva Heloisa*. El pequeño jardín de Clarens, *l'Élysée*, contiene una especie vegetal de cada continente y en él Julie se ha esmerado en producir los vinos del mundo combinando las cepas limitadas de su jardín para constituir una bodega de simulacros que es la metáfora de un mundo que contiene el mundo. Los dispositivos maquinales en Sade, o el sistema de reglas y ordenamientos de la disciplina de las 120 jornadas condensan un idéntico movimiento estratégico, la traslación del orbe en su simulacro.

El sujeto radical cristaliza en un espacio cerrado sobre sí mismo, en ruptura con el mundo para agotar en su propia escena las posibilidades mismas de la mundanidad. El castillo se convierte en una escena sin exterioridad y totalmente controlada, donde se puede imponer el orden sin hibridación de la representación.³⁴⁷

³⁴⁶ Sade ; *Lettre à Mme de Sade, Vincennes, Novembre 1783* in *Sade, Lettres choisies*, Pauvert, 1963. p. 133

³⁴⁷ Starobinski ; *L'invention de la liberté* (1964), Gallimard, 2006. p. 71 : « Les châteaux lugubres qu'invente Sade ne ressemblent pas aux petites maisons ils sont **tout entiers représentation** (au sens à la fois **scénique** et **psychologique** du terme), projection d'un désir solitaire, à jamais irréalisable – tandis que la vie de salon est un perpétuel compromis entre le réel et l'irréel ». Starobinski es sensible al funcionamiento de los espacios cerrados en el rococó y su relación con el problema de la representación. Enfoca la distinción entre castillo y petite maison, a partir de la oposición entre el orden mundano y el espacio de libertinaje. La petite maison estaría abierta a la vida en común e implicaría un compromiso entre la realidad y la irrealidad del deseo antes que entre la autonomía del sujeto y su naturaleza gregaria. La distinción entre castillo y petite maison no depende sin embargo tanto de la diferencia entre realidad e irrealidad. La petite maison (cf. bastide) es una máquina destinada a modificar la conducta del sujeto o del

La metodología de un insulto improbable

« ...de quel œil vous voyez l'objet qui sert vos plaisirs.

*Dolmancé — Comme absolument nul, ma chère. »*³⁴⁸

Esta clausura de la representación implica una pérdida de objeto que el libertino expresa mediante un simple gesto, una entonación de voz “...*absolument nul ma chère*”. Pero en su desprecio indolente hacia el objeto de sus placeres es posible adivinar su poder más inquietante, el de su negatividad radical, la posibilidad de impugnar el universo en su conjunto. Los sótanos de Silling no son los fundamentos del castillo. Es el castillo, como negación del mundo, el que funda la clausura de una escena de representación.

objetivo de su seducción y en este sentido es un instrumento al servicio del deseo. En el caso límite del cuento de Denon, esta máquina llega a modificar la representación que de sí mismo produce el sujeto, a través del artificio saturado del “groupe”, para habilitar un espacio de complicidad. El castillo y jardín de Rousseau, que son efectivamente “todo representación”, no son un proceso de ruptura con la realidad sino un intento de integrarla en su conjunto en el propio espacio controlado de la representación. Pero este intento implica un momento de negatividad absoluta, de “abolición del mundo” (ver más adelante “LA CLAUSURA EN LA REPRESENTACIÓN”). Al comentar, en el último capítulo de *L'invention de la liberté*, la arquitectura utópica de final de siglo (Boullée, Ledoux) Starobinski formula de nuevo esta aparente paradoja de la representación: « Copernic et Galilée ont triomphé: la terre n'est pas au centre du monde, et l'espace est infini. Mais l'homme, en revanche, s'est fait le centre d'une sphère dont il est le maître et comme l'exprime si bien l'œil où se réfléchissent les gradins du théâtre circulaire de Besançon il est à la fois le constructeur, l'acteur et le spectateur. » El texto viene acompañado por un grabado de Ledoux “presentación simbólica de la sala de espectáculos a través la pupila de ojo”. El ojo que nos observa se abre interiormente sobre las amplias gradas circulares de un teatro. La escena es invisible, la ocupan al mismo tiempo el “ojo” y el propio espectador del grabado. La cita de Starobinski se abre con una mención a la astronomía del siglo dieciséis, es decir, al inicio de la “Crisis de la consciencia europea”, el horizonte de modernidad en el que se inscribe como un culmen el siglo dieciocho. La paradoja implícita en la reflexión de Starobinski es el basculamiento entre el descubrimiento de la exterioridad radical del universo y de sus leyes, independientes del hombre y de sus textos sagrados. El descubrimiento de una tierra que no es el centro, en un universo que es infinito y la trópica escénica con la que el sujeto moderno va a representar su propio estatus de espectador del universo. Asiste a él como en una escena y asiste a su propio espectáculo, - la representación de su representación - como una escena encarada, de la que es dueño, autor y espectador. En el sujeto se colapsan las funciones escénicas – y nos dice Starobinski, arquitectónicas – porque en él todo acontece como un artificio. El descubrimiento de la indiferencia del universo viene acompañado de la contingencia de sus representaciones. Pero a su vez el universo sólo nos es dado como representación. La radical exterioridad del universo produce in fine una ruptura entre éste y un sujeto que se concibe a sí mismo como un espacio autónomo. La reflexión crítica de Kant, su propia tematización de “la distancia fenomenológica” se inscribe también en una línea o en un tejido trópico que le precede durante todo el dieciocho y culmina en su propio “giro copernicano”, la inversión, en la representación, de la determinación entre sujeto y objeto. El castillo de Sade o el jardín de Clarens, no pueden ser interpretados solamente como una huida del mundo real hacia la ilusión del deseo o la armonía, porque su propio valor como metáfora, un espacio cerrado que contiene el mundo, está en juego desde el principio, forma parte de la raíz misma de la posibilidad de la representación.

³⁴⁸ Sade ; *La Philosophie dans le boudoir*. Ibid. p. 258

Al intentar dar cuenta del personaje de la víctima en Sade, Annie Le Brun nos ofrece la siguiente reflexión; *“Devient victime chez Sade tout être dont la tête ne supporte pas l’excès”*³⁴⁹.

Es víctima quien no soporta el exceso... Su condición no depende de la presencia de un "verdugo" en una dialéctica intersubjetiva. Es víctima quien no puede abrazar la posibilidad más inquietante, aquella que se inscribe en la naturaleza como su negación radical:

*« ...sachons quelquefois la traiter en coquette, cette nature inintelligible : osons enfin lui faire outrage pour savoir l’art d’en jouir »*³⁵⁰

Aquel, por lo tanto, que no es capaz de "ultrajar" a la naturaleza, quien no está en *hibris* permanente, en conflicto sin tregua, del lado de lo imposible.

Sólo desde este exceso surge la parte de consciencia que al libertino toca : la recepción que la naturaleza acuerda de su insulto. Lo que significa, de nuevo, que el libertino se encuentra en jaque consigo mismo, puesto que sabe que la naturaleza es inmensa, pero sólo desde su superación - imposible - es posible su conocimiento.

*« ... qui sait s’il ne faut pas la dépasser beaucoup pour entendre ce qu’elle veut nous dire ».*³⁵¹

El conocimiento es una persecución del límite, un trabajo descentrado en el que se repite la topología del espacio escénico libertino de una negatividad intransigente abocada, aparentemente, a la catástrofe.

*« Etudions la nature suivons-la jusque dans ses bornes les plus éloignées de nous, travaillons même à les reculer, mais ne lui en prescrivons jamais ».*³⁵²

Pero estudiar los límites de la naturaleza es contribuir a expandirlos y en esta equivalencia entre la acción y el conocimiento está la clave de la posibilidad de una consciencia libertina. El libertino puede modificar los límites de la naturaleza, porque él mismo pertenece a ésta. La relación agónica que el sujeto establece con todo objeto y con el sistema de la naturaleza y la relación opuesta, observada en la prosopopeya de la naturaleza, cuando ésta adopta los rasgos del sujeto para aniquilar a los hombres, se resuelven en el libertino consciente como una relación especular. Conocer la naturaleza es, para el libertino, conocerse a sí mismo, y conocerse a sí mismo es convocar a la naturaleza en su conjunto. La relación agónica de la naturaleza y el sujeto abandona el orden de la prosopopeya para convertirse, desde el punto de vista del conocimiento, en la

³⁴⁹ Annie Le Brun ; *Soudain un bloc d’abîme*, Sade, Gallimard « Folio », 1986 p. 281

³⁵⁰ Sade ; *Aline et Valcour*. in *D.A.F. de Sade Œuvres* TI. Pléiade, Gallimard, 1990 p. 962

³⁵¹ *Ibid.* p. 961

³⁵² *Ibid.* p. 962

aniquilación de la distancia entre el sujeto y el mundo. Naturaleza y Sujeto se convocan recíprocamente en la posibilidad del conocimiento.

Y como esta doble convocatoria es una forma de lucha, “*tengamos la audacia de insultarla*”: el conocimiento no es una modificación del espacio libertino (espacio descentrado e inestable) sino una de sus posibilidades fundamentales, la dinámica de sus límites como proceso de acometida contra ellos. El conocimiento es, por lo tanto, el equivalente de la subversión desde el punto de vista de la acción libertina.

« Il faut en être incestueux, l'aimer et entrouvrir avec frémissement son sein. »

La doble convocatoria del conocimiento es una relación "incestuosa", un "ultraje" inconcebible, porque supone una inversión de la relación de determinación entre el objeto y el sujeto y por lo tanto la ruptura del único fundamento que el libertino podía aceptar, la evidencia de su posición de sujeto.

« la raison doit ...forcer la nature à répondre à ses questions au lieu de se laisser conduire par elle comme en lisières »³⁵³

El conocimiento sirve de modelo a la estructura fundamental de nuestra relación con la naturaleza, suerte de libertinaje transcendental: no percibimos la naturaleza en sí, percibimos el objeto de deseo. Pero es su modelo insigne, porque es en el conocimiento donde esta relación se vuelve viable para el sujeto libertino.

« C'est dans l'insensibilité, dans la dépravation que la nature commence à nous donner la clef de ses secrets, et que nous ne la devinons qu'en l'outrageant. »³⁵⁴

Al final de la partida, la naturaleza gana siempre, pero en el orden del conocimiento, el libertino puede invertir el orden de la determinación. El conocimiento es una forma de deseo, de determinación de 'lo otro' como objeto. Frente a una concepción del deseo en la que éste es siempre negativo, ausencia o necesidad que debe ser satisfecha, en Sade el deseo es una relación agónica con el límite, un "ultraje" que permite que la noción de objeto sea una función, una creación, del deseo.

El ultraje inaugural del libertino va a permitir organizar su relación con el mundo alrededor de la distancia entre el sujeto y su objeto, concebida esta vez como su propia obra.

³⁵³ E. Kant ; *préface 2e ed. Critique de la Raison Pure* (1787) ; trad. A. Tremesaygues (1905) PUF

³⁵⁴ Sade ; *Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice 1^{ère} partie* (1797) in *D.A.F. de Sade Œuvres*, T.III. Pléiade, Gallimard 1998.

Imaginación #2

« ... je ne sais si la **réalité** vaut les **chimères**, et si les **jouissances de ce que l'on n'a point ne valent pas cent fois celles qu'on possède** : voilà vos fesses, Juliette, elles sont sous mes yeux, je les trouve belles, mais mon imagination, toujours plus brillante que la nature, et plus adroite, j'ose le dire, en crée de bien **plus belles encore**. Et le plaisir que me donne cette **illusion** n'est-il pas préférable à celui dont la **vérité** va me faire jouir ? **Ce que vous m'offrez n'est que beau, ce que j'invente est sublime** ; je ne vais faire avec vous que ce que tout le monde peut faire, et il me semble que je ferais avec **ce cul, ouvrage de mon imagination**, des choses que les Dieux mêmes n'inventeraient pas. »³⁵⁵

«L'imagination (en tant que faculté de connaître productive) dispose d'une grande puissance pour créer en quelque sorte une autre nature»³⁵⁶

El ultraje define el espacio libertino como espacio descentrado en el que ninguna ley de la naturaleza sirve de forma concreta de límite. Es el sistema de la legalidad el que define el horizonte de fuga en el proceso de inflación e inestabilidad centrífuga. « *La nature (...) de qui on ne saurait venir à bout qu'en la tourmentant* ». Hay que torturar lo sistemático de la naturaleza.

Pero la actividad centrífuga, definida como deseo en la inversión de la determinación entre el sujeto y su objeto, no puede siquiera dotarse de una ontología o de un marco determinado. La imaginación como facultad de determinar el objeto, introduce la posibilidad de una desviación y una extensión semántica: *Mon imagination... la nature*, coreografían su trabajo subversor junto a otras parejas;

Quimeras	vs.	Realidad
Placeres que no poseemos	vs.	Placeres que poseemos
Vos fesses plus belles encore	vs.	Vos fesses
l'Illusion	vs.	la Vérité
ce que j'invente	vs.	ce que vous m'offrez
Sublime	vs.	Beau
Ce que je fais	vs.	Ce que tout le monde peut faire

Esta danza de binomios podría constituir un manifiesto sadiano. De un lado encontramos el trabajo descentrado de la imaginación determinando sus objetos, sus “quimeras”, del otro “la realidad” y sus objetos sensibles. Y así, el placer que podemos producir gracias a lo que no tenemos, las quimeras que no pueden ser fruto de una relación perceptiva, los objetos determinados únicamente por la imaginación, “tus nalgas” y “tus nalgas aún más bellas”, es decir, su “representación”, su simulacro en la escena que es un mundo en el mundo, como los vinos de Julie. Lo que se puede hacer con la representación sin

³⁵⁵ Sade ; *Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice*, 3^{ème} partie (1797) in *D.A.F. de Sade Œuvres*, T III, Pléiade, 1998. p. 648

³⁵⁶ E. Kant (1787) § 49. *Ibid.*

ocuparse de lo representado: “*je ferais avec ce cul ouvrage de mon imagination*”. En esta última frase la translación coreográfica llega a su límite, entre el demostrativo *Ce* y el *cul* que es un *cul* en “la imaginación”. Parábasis análoga a la escisión escénica entre Eugénie y Dolmancé durante el placer de la víctima. Porque *ce cul* nunca puede coincidir con el *cul ouvrage*. Manifiesto del deseo en el que éste nunca es producido por el juego de la presencia y la ausencia de algo. El verbo *posseder*, poseer, no está destinado a describir la relación de necesidad. Cuando el libertino se refiere a lo que posee, se trata de lo que queda efectivamente a su disposición y lo hace con un demostrativo *Ce*, este, aquí presente y disponible. Sin límite, sólo la disponibilidad constante de todo objeto posible y por lo tanto una inflación del deseo hacia un objeto imposible: la quimera más allá de la “imaginación de los dioses”.

En esta inflación, la carga del deseo - siguiendo una posibilidad de acción que pertenecía a la escritura libertina de *Les liaisons* - se ve abocada a rebosar hacia su propio metalenguaje, hacia sus propias condiciones de posibilidad. Satura no sólo sus objetos, sino sus tipos de objetos, la posibilidad de su existencia. Acomete contra todas las leyes, pero también contra la realidad en la que son posibles y aún contra la categoría de lo existente/inexistente. El objeto de deseo es, para el sujeto radical, la imposibilidad del objeto.

En la escena del sujeto radical, junto a la belleza del objeto determinado exclusivamente por la imaginación “*plus belles encore*”, el castillo es la metáfora de una escritura radical que no puede ser compartida, puesto que nunca puede coincidir con el resto del mundo, “*ce que tout le monde peut faire*”. Para ser verdaderamente libertina, la escritura debería ser inaccesible.

¿Qué placer?

Juliette, Eugénie y el castillo Silling (no sus habitantes), son los personajes libertinos por excelencia. Porque sólo narrando su propia historia se convierte el sujeto libertino en principio director de una acción libertina, es el caso de Juliette, o de una escenificación de su completud como Eugénie en el Boudoir. Annie Le Brun ha incidido en la erótica de la carencia de objeto que constituye el principio de la actividad de Juliette; “*Du défaut d’objet, Juliette fait le principe de sa solitude érotique*”³⁵⁷ y que da cuenta de la complejidad final de la posición libertina. Porque la negatividad del libertinaje, que se manifiesta como ausencia de objeto y como hastío durante la inflación es a su vez modificada en placer.

Juliette formula la insuficiencia de *todo* objeto:

« ... *Tout est au-dessous de mes désirs* »³⁵⁸.

³⁵⁷ Annie Le Brun ; *Soudain un bloc d’abîme*, Sade. Gallimard « Folio », 1986. p. 300

³⁵⁸ Sade ; *Histoire de Juliette*, *Ibid.* 4^{ème} partie. p. 818

Y de la manifestación de su corporeidad :

« *c'est le corps qui sent, qui pense, qui juge, qui souffre, qui jouit* »³⁵⁹

Pero inmediatamente debe modificar esta estancia. El cuerpo sufre y disfruta pero es también - utilizando una formula intencionalmente "paradójica" en el sentido que esta palabra recibía en el diccionario de la academia de intencionalmente chocante - un cuerpo "juez" y "pensante". El cuerpo ha usurpado las prerogativas de la *res cogitans* y Juliette debe aceptar el envite que estas nuevas funciones corporales suponen:

« *Ce n'est pas tout que d'éprouver des sensations, il faut encore les analyser. Il est quelquefois aussi doux d'en savoir parler que d'en jouir* »³⁶⁰.

La *jouissance*, el gozo, constituye un punto sin grosor en el que coinciden el cuerpo y su juicio, la escena como representación y el mundo en el mundo como un simulacro. Esta multiplicidad se verifica en la teoría del placer como “gozo de la testa” que aparece formulada en el *Boudoir*:

1. « *Je ne sais ce que c'est que le cœur, moi, je n'appelle ainsi que les faiblesses de l'esprit* »³⁶¹
2. « *La sensibilité n'est que la faiblesse de l'âme* »³⁶²
3. « *Les plaisirs qui naissent de l'apathie valent bien ceux que la sensibilité vous donne* »³⁶³
4. « *Tenez madame, tenez, regardez cette libertine, comme elle **décharge de tête** sans qu'on la touche...* »³⁶⁴

El sentimiento y la sensibilidad son pasiones y por lo tanto “debilidades del alma”. El placer que surge de “la apatía”, es decir, desde la autonomía, posee valor superior : es la “descarga de la testa”, no necesita de nada fuera de sí y la libertina puede alcanzarlo “sin que nadie la toque”.

Recordemos cómo en las *Liaisons* Mme Merteuil se refería a un cierto placer “idiota”:

« *Or je ne connais rien de si plat que cette facilité de bêtise, qui se rend sans savoir ni comment ni pourquoi, uniquement parce qu'on l'attaque et qu'elle ne sait pas résister. Ces sortes de femmes **ne sont absolument que des machines à plaisir*** »³⁶⁵

Placer que acontece, sin saber y pasivamente, “porque es atacado”, cuando el placer viene señalado por la actividad y el conocimiento. Curiosamente, la definición del

³⁵⁹ *Ibid.* 1^{ère} partie. p. 218

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ Sade ; *La Philosophie dans le boudoir.* *Ibid.* p. 256

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ *Ibid.* p. 257

³⁶⁴ *Ibid.* p. 177

³⁶⁵ C. d. Laclos (1781). *Ibid.* l. CVI

conocimiento, como forma de deseo, o como proceso indisoluble de éste en la inflación libertina, también puede ser descrito bajo el modo de la máquina.

La machine à plaisir de Mme de Merteuil es, como sabemos, el cuerpo pasivo, utilizado por el libertino como apéndice mecánico a su actividad erótica. “Ese tipo de” hombres y de mujeres, son máquinas porque su actividad no les pertenece. La máquina es sólo un instrumento sofisticado³⁶⁶, una mera disponibilidad de uso. La frase de Mme Merteuil denota una envidiable precisión escenográfica: no llega a nombrar aquello a lo que se refiere y lo describe elípticamente a través uno de sus atributos: “Esta fácil idiotez”. Como si esta fácil idiotez no mereciera ni siquiera ser *sujeto* de una frase.

Cuando el objeto de deseo libertino coincide con un objeto sensible, éste no es más que un apéndice mecánico de su actividad autónoma. La *décharge* libertina siempre es de la testa, es decir, acontece desde la autonomía de la representación. El objeto sensible siempre es accesorio e innecesario.

Y si en la inflación libertina conocimiento y deseo se equivalen, el objeto del conocimiento es también un objeto sensible accesorio e innecesario. La escena libertina se llena de máquinas, el proceso de determinación autónoma del objeto es un proceso de manipulación de la maquinaria escénica. Conocer, desear, percibir, es manipular, aprehender sin llegar a tocar, mediante “hilos de seda”:

« *Un cordon de soie y répondait, en manœuvrant ce filet ... il faisait tourner le piédestal en telle sorte qu l'objet de son culte pouvait être perçu par lui de tous les cotés* »³⁶⁷

*

El Objeto ha sido definido en su dependencia del espacio escénico. El deseo no es la carencia de un objeto, sino su determinación autónoma en un espacio controlado de representación. Conocimiento y deseo coinciden en la inflación libertina, y por lo tanto el objeto de deseo y de conocimiento son el mismo. (El sujeto sólo conoce objetos de deseo).

³⁶⁶ R.A.E. 2001 - máquina: f. Artificio para aprovechar una fuerza

³⁶⁷ Sade ; *Les Crimes de l'amour* (1800), Gallimard « Folio », 1987, p. 271

B - La escritura como decisión inventada

Una novela libertina es un acto
contra natura necesariamente
innecesario

La inflación libertina, la puesta en fuga del objeto determinado autónomamente, dirige por lo tanto la actividad escénica del sujeto radical. Un ejemplo de ello es Silling donde todo está diseñado para agotar el arco de las posibilidades combinatorias. El trabajo de la imaginación es centrífugo, una carga contra los límites mediante un proceso combinatorio de elementos limitados. Elementos discretos (en el sentido matemático, de elementos distinguibles y separados) e irrelevantes, porque en el proceso de integración al espacio escénico quedan dispuestos, como la *plate bêtise* de la que hablaba Mme Merteuil, para ser mero material. El material escénico del sujeto nunca es introducido con su propia historia. Ningún contexto exógeno puede ser admitido en el espacio controlado de Silling. La narración no incluye el relato de los actores. Y cuando aparentemente lo hace es como parte de una escenografía en la que este relato funciona en sí mismo como un material separado e independiente de la voz que lo enuncia.

El trabajo de la imaginación tiende por lo tanto a agotar la escena, a saturarla, a extenuar las posibilidades combinatorias de sus elementos. Y el placer libertino es la recompensa de este esfuerzo. Es placer de testa, porque acontece cuando todo el material ha sido invalidado y agotado. Es un proceso de usura extrema, de extinción. Y “en verdad, Juliette, no sé si la realidad vale mis quimeras”, confiesa Belmor a Juliette, porque la realidad convertida en material escénico siempre acaba extenuada, inservible.

El trabajo combinatorio de la imaginación se convierte en una fuente autónoma de placer que equivale a una extenuación de la realidad, su transformación en lenguaje.

*« ...dès l'instant où il n'y a plus de Dieu à quoi sert d'insulter son nom. Mais c'est qu'il est essentiel de prononcer des mots forts ou sales, dans l'ivresse du plaisir, et que ceux du blasphème servent bien l'imagination. Il ne faut rien épargner... ; car il est très doux de scandaliser. »*³⁶⁸

³⁶⁸ Sade ; *La Philosophie dans le boudoir*. Ibid. p. 125

Si no existe Dios sí existe, asegura Sade, su nombre. Y existen por lo tanto las prohibiciones y los decálogos asociados a él (el nombre). Sin embargo, pese a que se trata de un uso no referencial del lenguaje (los elementos que entran en Silling sólo sirven de material, nunca nos cuentan su historia), implica un tipo *sui generis* de retorno hacia la exterioridad. La construcción libertina del espacio escénico no es una reinstitución de la vida interior. La naturaleza sigue siendo volcánica. Y el lenguaje, el arte de la combinación de elementos discretos, sólo tiene valor en la medida en que produce efectos: el gozo, *décharger*. El sistema escénico de la representación implica una vuelta hacia su propio exterior. Este último movimiento recibe en Sade el nombre de escritura.

La escritura libertina es necesariamente innecesaria

Los elementos que entran en composición en la escena Sadiana, los cuerpos, las comparsas escénicas, los órganos una vez que éstos han sido identificados de forma específica, no poseen un significado por sí mismos. Son la letra, lo irreductible y centran por lo tanto la escenografía porque ofrecen de forma inmediata la posibilidad material de una combinatoria. Lo importante no es significar, el objetivo es compositivo. Pasar de lo irreducible a lo complejo... Lo propio de la representación es no representar nada.

Esta última expresión es una falsa paradoja. Se funda en el la polisemia de la palabra, representación, que es uno de los puntos de partida de todo este análisis. Una formulación que evitaría la paradoja sería por ejemplo: el objeto de una puesta en escena es coreográfico y no referencial. Pero el uso polisémico de la palabra representación posee implicaciones y no es accidental, como probablemente tampoco lo es que esta polisemia se verifique en la palabra *Vorstellung*, en otra lengua y, hasta cierto punto, en otra historia. Su doble valor epistemológico y escénico permite una resonancia de sentidos: toda representación es una combinatoria de elementos en un sistema axiomático. El lugar común metafórico de la consciencia como un teatro sigue vigente pero debe ser reinterpretado. La puesta en escena no es la exhibición de un contenido, al contrario, el contenido, es decir el quantum de significado, es el resultado del juego escénico.

Existen, por lo tanto, tantos significados (o representaciones) como disposiciones posibles y los fenómenos de saturación en la escenografía libertina se rigen por este principio de completud: cualquier proposición sintácticamente correcta forma parte del sistema. ¿Sintácticamente correcta? ¿Acaso no lo son todas? Porque si toda disposición produce un sentido se trata tan sólo de la evidencia de que un proceso de escritura automática plantea un problema de lectura y no de producción. ¿Pero entonces qué significa “*tout dire*”? ¿Agotar la posibilidad del decir, o aceptar la idea que en el principio escenográfico esta implícito el ir siempre más allá de lo ya dicho? El principio de completud se ve doblado por un trabajo de discriminación, de ordenamiento de las disposiciones posibles. Existen comercios más libertinos que otros,

como existen, nos dice Sade, novelas que no merecen ser leídas (o versos sin valor). El libertino no puede permitirse los placeres corrientes y el escritor no debe “...*mal dire quand on peut tout dire*”. Toda disposición produce una representación, pero toda disposición no posee, por ello, valor.

Llegado a este punto el texto de Sade bascula hacia la crítica y, en la medida en va a tratarse de saber qué es lo que hay que decir y cuándo es legítimo escribir, hacia una ética de la escritura.

¿Qué novela merece ser escrita?

Cuando en su *Idée sur les Romans*³⁶⁹, Sade plantea la pregunta del origen del género novelesco, su respuesta le exime de toda duda:

*« N'en doutons point ce fut dans les contrées qui, les premières, reconnurent des Dieux que les romans prirent leur source, (...) dès que la fiction s'empare de l'esprit des hommes. »*³⁷⁰

De todas filiaciones posibles, ninguna podría haber escogido Sade que fuera más degradante en su propio horizonte retórico. La ficción surge de la única “falta imperdonable” del hombre, su peor mentira: la invención de sus dioses, “el origen de la superstición”. Aunque en un primer momento va a situar este origen en Egipto, rápidamente su atención se dirige hacia la universalidad del género: la fábula que ha forjado a los seres no creados “*n'a que la crainte, et le dérèglement d'esprit pour motifs*”, surge del miedo y la locura. Los dioses sólo hablan por boca de los hombres y estos pierden por lo tanto su voz.

*« L'homme est sujet à deux faiblesses qui tiennent à son existence... : Partout il faut qu'il prie, partout il faut qu'il aime ; et voilà la base de tous les romans ; il en a fait pour peindre les êtres qu'il implorait, il en a fait pour peindre ceux qu'il aimait. »*³⁷¹

De este origen, la novela ha heredado su propia naturaleza; es una ficción patológica destinada a responder a las dos mayores debilidades del hombre, su necesidad de amar y de rezar. Pequeña lista de la que podríamos deducir, si nos quedara alguna duda, que el sentimiento amoroso es, en Sade, como el rezo, un ejercicio sin objeto. Por ello tanto el rezo como el amor necesitan producir sus objetos mediante una ficción, es decir, mediante un artificio. Y curiosamente, es este rasgo del “pecado original” de la literatura, el que va a fundar su verdadera valía. “*L'idée sur les romans*” es el primer texto, o el pretexto, de los Crímenes del Amor, una obra propiamente novelesca. ¿Por qué escribir en el género más sentimental, en el más contaminado? Si la novela es una

³⁶⁹ Sade ; *Idée sur les Romans* in *Les Crimes de l'amour* (1800). Gallimard « Folio », 1987

³⁷⁰ *Ibid.* p. 28

³⁷¹ *Ibid.* p. 30

respuesta a los “peores sentimientos del hombre”, su miedo y su esperanza, ¿la idea misma de una novela libertina no es una contradicción en sus términos?

La novela se justifica porque inaugura un espacio en el que la virtud (el asentimiento a la regla) no es una finalidad en sí misma y resulta irrelevante allí donde el único objetivo es fijar la atención en aquellos momentos cuando “*la nature frémit d’horreur*”³⁷². Donde todo es posible, y donde todo, por lo tanto, es fruto de una decisión.

« *On a jamais le droit de mal dire, quand ont peut dire tout ce qu’on veut.* »³⁷³

Esta regla es la última parábasis de Sade. La escritura novelesca es viable, pese a su origen enfermizo, porque todo en ella es un acto de decisión, porque es un espacio radical de libertad. El texto de Sade, redactado en la segunda persona, es una admonición y no deja espacio para la duda...

« *Ne l’adopte pas surtout (el oficio de escritor), comme un secours à ton existence, ton travail se ressentirait de tes besoins ; tu lui transmettrais ta faiblesse ; il aurait la pâleur de ta faim* »³⁷⁴.

Palidecerá de *tu* hambre. Siempre, sea cual sea *tu* riqueza. La escritura debe situarse fuera del dominio de la necesidad. La libertad de decirlo todo tiende, por lo tanto, para constituir una ética del decir bien, a disolver la realidad empírica del autor. La libertad de decir bien es también la libertad de romper el vínculo entre el autor y lo escrito. En ambos sentidos: liberar al autor de las consecuencias de la escritura y a la escritura de las determinaciones del autor.

« *Qu’on ne m’attribue donc plus, d’après ces systèmes le roman de J...* »³⁷⁵

Esta denegación, « la palidez » de Sade, que busca legitimidad para publicar sus *Crímenes del Amor*, una de sus pocas obras públicas, desvinculándose de su obra principal y secreta, es la marca de esta libertad imposible. Justine persigue a Sade como sus verdugos a su heroína. El mundo es el dominio de la necesidad y la celda de la Bastilla la quinta esencia de esta mundanidad: “*L’écriture ne doit pâlir de la faiblesse du monde*”, la escritura, cree Sade, no le debe créditos al un mundo concebido como una prisión.

El problema del proyecto libertino se desplaza hacia la relación entre escritura y necesidad, o indirectamente, en los términos de la teoría de la verdad en Diderot, hacia la incompatibilidad entre la verdad como mimesis y como eficacia. Y va a hacerlo de una forma que ya conocemos a través de la prosopopeya de la naturaleza. Si la naturaleza es el domino de la necesidad, la escritura es un acto *contra natura*, su último grado,

³⁷² Sade. *Idée sur les romans*. *Ibid.* p. 41

³⁷³ *Ibid.* p. 45

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ *Ibid.* p. finale

necesariamente *contra natura* puesto que fundamentalmente innecesaria. Inútil y gratuita como la marca misma del libertinaje. Pero hemos visto que la prosopopeya de la naturaleza dobla su personaje³⁷⁶. La naturaleza es la necesidad y es el volcán. Ahora podemos entender mejor qué significa esta doble encarnación: el volcán es la naturaleza que se vuelve contra sí misma, el punto en el que, en resonancia con el proyecto libertino, ésta llega a su extremo, se satura y alcanza su límite para cargar contra él. Se trata una aporía subyacente al problema de la autonomía del sujeto. El libertinaje está en la *in*-necesidad de la naturaleza, en el pliegue y la ruptura de sus manifestaciones más extremas. La tensión entre Naturaleza (volcán) y naturaleza (necesidad) no es una contradicción marginal en el texto Sadiano - por ejemplo apenas separadas por unas líneas en el texto de Justine : « *Il faut outrager la nature* » vs. « *Aucun crime n'offense la nature* »³⁷⁷ - sino su estructura misma. El libertino está en acuerdo con la Naturaleza manteniendo su “écart” con la **naturaleza**, del mismo modo que el moralista, fundando sus leyes en la **naturaleza**, es un enemigo de la Naturaleza y de aquellos que :

« *à l'exemple des Titans osent, jusqu'au ciel..., armés de ses passions comme les Titans de la lave du Vésuve* »³⁷⁸

En la ladera del volcán, en una escritura que no tiene deudas (*on peut tout dire*) y es por ello implacable (*on a jamais le droit de mal dire*), en esta forma acabada de libertinaje radical sólo determinada por la imaginación, se opera el pasaje $n > N$. Suplemento de consciencia que el libertino lleva a cabo “armado de sus pasiones”. Las pasiones son el punto de sutura de n a N y la teoría de las pasiones es la única teoría del conocimiento.

« *L 'homme du XVIII, en un mot, est-il donc celui du XI ?* »³⁷⁹

“El hombre del siglo XVIII” es el lector de Sade tal y como Sade lo imagina y lo desea. Y ya sabemos algo sobre el deseo que determina sus objetos gracias a la imaginación. Curiosamente *los Crímenes del Amor* es publicado en 1800. ¿El hombre del XVIII? ¿A

³⁷⁶ De este doble valor de la naturaleza en la escritura de Sade, Maurice Blanchot ha proporcionado una lectura “fuerte” en los términos de una interiorización de la negatividad transcendente en la propia mundanidad. “*On ne peut penser le néant du monde qu'à l'intérieur d'un tout qui est toujours le monde*”. Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*. Les éditions de minuit, Paris, 1963, p. 40. La doble relación con la naturaleza, la ‘ley’ y el ‘ultraje’ son sólo momentos dialécticos de un único proceso: “*Qu'est-ce que les hommes, s'ils sont néant devant Dieu ? Qu'est-ce que Dieu, mis en présence de la nature ? Qu'est-ce que la nature, contrainte de s'évanouir devant l'homme qui porte en soi le besoin de l'outrager ? Et ainsi se ferme le cercle: Partis des hommes, nous voici revenus à l'homme. Seulement, celui-ci porte maintenant un nom nouveau : il s'appelle l'Unique, l'homme unique en son genre*” p. 42. El Único - con mayúscula - y la perfección de un círculo que se cierra alrededor del hombre en una suerte de humanismo negativo. Desde la ecenografía del sujeto, el doble *personaje* de la naturaleza nunca deja de ser una prosopopeya, un artificio trópico cuyo objetivo primero es, como la ironía de Diderot alrededor de unas comillas, liberar al sujeto de sí mismo. Pero a la inversa, el “ultraje” de la naturaleza, interpretado en los términos del conocimiento libertino, es el único medio del que dispone el sujeto - limitado y con minúscula - para desvelar(se) el valor de decisión (de su relación con el) del mundo.

³⁷⁷ Sade, *Justine ou les Infortunes de la vertu* (1791). Le Livre de poche, 1993, p. 41

³⁷⁸ Sade. *Idée sur les romans*. *Ibid.* p. 48

³⁷⁹ *Ibid.*

qué siglo pertenecen las cabezas recién cortadas sobre la plaza de la Concordia? ¿Y el calendario que va a fechar la primera publicación de los Crímenes “AN VIII”?

El lector que Sade imagina ya “ha golpeado con su mano audaz” los cielos y la morada de los Dioses. La pregunta de Sade, como muchas en su texto, podría pertenecer a otra alegre ciencia. ¿En qué siglo? Como si a ambos márgenes del diecinueve, una historia subterránea hubiera sido interrumpida por un gran paréntesis, en el que el sujeto radical habría sido suplantado por otro de pretensiones absolutas. El aprendizaje de Sade, a través del personaje del libertino como escenificación del sujeto, es el de su inconsistencia irresoluble, su naturaleza periférica y su dinámica centrífuga. Su gran apuesta es la producción de valor, su capacidad de discriminación que no funda en un principio estable sino en la dinámica de su actividad.

A modo de desplazamientos:

nature > écart > decisión > **Nature**

... o a modo de fórmulas que pueden, abandonando el texto Sadiano, ser reducidas a una simplicidad esquemática:

La libertad es un artificio, una actividad combinatoria a partir de aquello que ha sido extenuado y ya es irrelevante. Una escena que nos narra la substitución de la necesidad por la determinación del objeto por el sujeto. Desde la perspectiva del sujeto toda acción es legislativa y genera valor porque es una decisión innecesaria.

... nous commençâmes à faire l'éloge de la confiance

La complicidad y la distancia

Point de lendemain o el ejemplo crepuscular de una complicidad entre sujetos.

Point de lendemain se sitúa en el epicentro de la lógica libertina, pero habilita un margen que permite construir una complicidad entre sujetos. Este margen depende de una modificación especular de la representación.

Un espacio como sistema de producción de efectos

En su introducción a *Point de lendemain*³⁸⁰ Michel Delon sitúa el cuento de Denon en la convergencia del lujo rococó y la reflexión materialista:

*« Point de lendemain se situe à la croisée d'un style de vie et d'une réflexion : Le XVIII^e siècle s'est enchanté du luxe, des progrès matériels qui permettaient de raffiner le mode de vie, et s'est interrogé sur le développement de l'individu à partir de son expérience. C'est l'époque où les disciples de Locke et de Condillac suivent la transformation des sensations en idées, où Helvétius fait dépendre les individus tout entiers de leur éducation... Point de lendemain raconte comment le narrateur s'est laissé prendre aux illusions d'une mise en scène. « Nous sommes tellement machines », plaide t'il pour sa défense. Machines vivantes parmi d'autres mécaniques. »*³⁸¹

El progreso material y su refinamiento, y la consciencia de las determinaciones causales del sujeto, cortesanos y filósofos, coincidirían de forma ejemplar en el cuento de Denon como una articulación de mecánicas en la que la máquina sujeto se inscribiría como parte en una máquina escénica más amplia. Máquina intencionada, con un creador específico; una libertina, que ejerce un poder sobre otro sujeto mediante el control de su inscripción causal y se manifiesta como un sistema de “puesta en escena” de la ilusión.

Otro breve cuento libertino, *La Petite Maison* (1758) de Jean François de Bastide, utiliza de forma similar una casa máquina (máquina en el sentido dieciochesco de sistema de producción de efectos). En el cuento de Bastide, el dispositivo está destinado a seducir a la amante que entra en la casa. En el modelo libertino, como hemos visto, la relación causal siempre sigue el mismo recorrido; del libertino hacia su máquina y de ésta hacia

³⁸⁰ Vivant Denon ; *Point de lendemain* (1777 & 1812). Gallimard « Folio », 1995

³⁸¹ *Ibid.* p. 11

la víctima (o para evitar el exceso del lenguaje, que por otra parte el siglo dieciocho nunca ha intentado evitar, el objeto de su seducción). La casa no sería un sistema de modificación de sí sino un suplemento del poder del seductor; un trampa que el libertino ha preparado concienzudamente.

En *Point de lendemain* nos encontramos con un narrador en primera persona que da cuenta de su inscripción en un sistema escénico. Un joven es seducido en un jardín-máquina, por una libertina que lo utiliza como comparsa en una escenografía que el narrador no llega a dominar. Sería aparentemente un ejemplo más de la posición básica de la topología escénica del sujeto. La escena como sistema de representación debe ser dominada por un único sujeto que posee su monopolio interpretativo. La “víctima” nunca alcanza a saber qué significa su propia actividad, nunca adivina cuál es su verdadero papel hasta que el relato ha finalizado.

Si esta interpretación fuera suficiente, *Point de lendemain* no sería desde luego el único texto en el que la primera persona de la narración coincide, de forma problemática, con la posición de “víctima”. El relato de Justine lleva hasta el extremo esta posibilidad, el testimonio tres veces renovado de una voz que se confunde con la narración de su suplicio, pero todos quedan hasta cierto punto afectados por un cierto grado de incongruencia o de parábasis; la inconsistencia entre ambas voces, el ‘yo’ narrativo y el lamento de quien ha perdido el acceso a la voz del sujeto. Ya hemos visto que esta contradicción fundamental entre el uso de la primera persona y la función de comparsa escénica puede responder a varias estrategias, entre ellas, la deposición de la autonomía como acto voluntario o deseado por el propio sujeto, tal como aparece en las cartas de Saint-Preux en *La nouvelle Héloïse* o en el propio Sade en aquellas interpretaciones, como la de Klossowski³⁸², que tienden a convertir a Justine en el alter ego del propio Marqués.

Una de las prerrogativas de las máquinas escénicas es que su actividad puede dirigirse hacia el propio sujeto activo. La casa, el boudoir, o el jardín, espacios determinados que son capaces de funcionar como un artilugio, pueden acrecentar la actividad y no limitarse a ser una trampa. Encontramos, por ejemplo, en el cuento de Denon una mención, con resonancias sadianas, a la arquitectura y la decoración como un suplemento erótico: «... *le maître de la maison raffinaît sur toutes les recherches du luxe. Il s’étudiaît à ranimer les ressources d’un physique éteint par les images de volupté* »³⁸³. En este caso la maquinaria espacial permitiría alcanzar un *momentum* energético que el libertino ya no es capaz de producir por sí mismo. Pero, de forma general, esta causalidad reflexiva mediante un dispositivo artificial permite que el sujeto, inscrito en un sistema causal de determinaciones, sea capaz de ejercer sobre sí mismo un proceso de transformación. El sujeto puede llegar a ser su propio artificio y la escenificación está a menudo dirigida hacia su modificación voluntaria.

³⁸² Pierre Klossowski ; *Sade mon prochain*, Seuil, 1967

³⁸³ Denon, *Ibid.* p. 40

Esto es fundamental para entender la lógica escénica de *Point de Lendemain* que va a proporcionar una respuesta en contrapunto a la que encarna el libertino sadiano frente a las contradicciones del sujeto radical. Como la educación libertina de Eugénie en el boudoir filosófico, la complicidad erótica entre el narrador y Mme de T... en el cuento de Denon, nos indican la posibilidad rara de dos sujetos que pueden compartir el espacio de la representación. Si en el boudoir se trataba de una parábasis irónica, en el cuento de Denon se tratará de una forma de distanciamiento que llamaremos crepuscular, la utilización de una mediación artificial que permitirá a ambos sujetos ser objetos de su propia representación.

El artificio de la complicidad

Existen dos versiones del texto. La primera, de 1777 cuando Denon tenía treinta años, fue editada por Dorat, otro conocido autor “libertino”. La segunda edición de 1812 es del propio Denon treinta y cinco años mas tarde, cuando es responsable del Musée Napoléon, futuro museo del Louvre. Vive rodeado de objetos de arte y, según narra Anatole France³⁸⁴, de algunas curiosas reliquias: una pizca de las cenizas de Eloísa... unos pelos del bigote de Enrique IV... una muela de Voltaire. Existe sobre este periodo un testimonio contemporáneo, citado en la edición de Michel Delon. En 1816 Lady Morgan escribe sobre el apartamento de Denon en el *Quai Voltaire* donde redactará las correcciones: “Nadie posee en París una colección de objetos de arte tan curiosa, variada y peculiar como el barón Denon”³⁸⁵. Una galería particular, una colección de recuerdos, el catálogo caprichoso y excéntrico de una vida en la que sólo queda el retiro, entran curiosamente en resonancia con el espacio bien definido de *Point de Lendemain* y su joven narrador, como su propia vejez con el título del cuento.

La segunda versión del texto contiene correcciones importantes aunque relativamente dispersas, la más sustancial es el inicio del relato, sus primeras líneas. En la versión de 1812 que sirve de referencia:

« *J'aimais éperdument la comtesse de ... ; j'avais vingt ans, et j'étais ingénu ; elle me trompa, je me fâchai, elle me quitta. J'étais ingénu, je la regrettai ; j'avais vingt ans, elle me pardonna : et comme j'avais vingt ans, que j'étais ingénu, toujours trompé, mais plus quitté, je me croyais l'amant le mieux aimé, partant le plus heureux des hommes.* »³⁸⁶

Pese a la fecha de su redacción, este párrafo figura entre los más famosos (y con justicia más admirados) del XVIII francés y el mismo Michel Delon lo citará como tal en su obra de referencia sobre el periodo; *La littérature française du XVIII siècle*.

En la versión de 1777:

³⁸⁴ Anatole France ; *Le Baron Denon* (1889) in *Point de lendemain* 1995 *Ibid.* pp. 137-152

³⁸⁵ *Ibid.* p. 162

³⁸⁶ *Ibid.* p. 35

« *La comtesse de *** me prit sans m'aimer, continua Damon : elle me trompa. Je me fâchai, elle me quitta : cela était dans l'ordre. Je l'aimais alors, et, pour me venger mieux, j'eus le caprice de la ravoir, quand, à mon tour, je ne l'aimais plus. J'y réussis, et lui tournai la tête : c'est ce que je demandais.* »³⁸⁷

La diferencia entre ambas justifica una lectura atenta. El texto de 1777 posee un inicio típicamente dieciochesco. La inserción del discurso directo “...continua Damon” es un recurso convencional que probablemente en 1812 Denon consideró pasado de moda, una puesta en escena análoga a la que encontramos en *la Nouvelle Héloïse* cuando Rousseau se presenta como el compilador de unas “cartas entre dos amantes”, o a los manuscritos de Marianne encontrados por un editor que sólo presenta un texto del que no es autor, la correspondencia de las *Liaisons* de la que Laclos solo sería un compilador. El personaje narrador, aunque utiliza el pretérito, está todavía inmerso en la dinámica del relato de la que él mismo forma parte y toda la prosa puede por lo tanto ser leída como un discurso directo. Así, las reflexiones con las que acompaña su discurso “*cela était dans l'ordre*” establecen una complicidad con el interlocutor, el narrador de segundo orden, aquel que nos traslada el testimonio, que es a quien se dirige Damon. Como en la novela epistolar, la función narrativa se imbrica con lo narrado, el efecto buscado es el de la falta de distancia.

El pequeño momento narrativo que las líneas contienen es también típicamente libertino: una lucha amorosa que debe encontrar un vencedor, víctima cuando ame y verdugo cuando domine sus sentimientos. Una agonía libertina en la que el dominio es ejercido por aquel que será capaz de no escuchar “su propio corazón”. Por ello, la forma en la que el personaje refiere su afecto es sarcástica y violenta, busca el distanciamiento consigo mismo, “*J'eus le caprice de la ravoir*”, “tuve el capricho de poseerla de nuevo”. Modos retóricos en los que reconocemos a Valmont o a Merteuil, o el cinismo mundano de Versac. Por supuesto una vez cesa el amor, la victoria es inmediata, la insensibilidad forma parte de la autonomía radical del libertino y la frase termina con la constatación somera e insolente de esta victoria que es presentada como el fruto natural de una voluntad “*c'est ce que je demandais*”. Estamos de lleno en el régimen de la autonomía libertina, de un sujeto que es causa y nunca efecto, y este breve párrafo hubiera podido servir de condensado ideal del régimen de lucha libertina por el dominio y la autonomía que llegará, como hemos visto, a su más perfecto exponente en las *Amistades peligrosas* que Choderlos de Laclos comenzará a redactar apenas dos años más tarde en 1779.

El inicio de la versión de 1812 desplaza el registro y constituye un texto mucho más ambiguo. Comienza con una primera persona del singular que se mantiene estable. Hemos perdido al narrador intermedio y el valor de testimonio inscrito en la dinámica. La primera secuencia de la lucha (des)amorosa “*La comtesse de ... me prit sans m'aimer*”, ha desaparecido y la atención se concentra por lo tanto menos en la historia de la relación, donde existen dos personajes, que en la de la afectividad de uno de ellos. El

³⁸⁷ Ibid. p. 73

gesto de complicidad libertina “*c’était dans l’ordre*” ha sido substituido por una confidencia y una explicación cariñosa aunque irónica de los propios sentimientos: “*j’étais amoureux...*”. Y esta vez son éstos, y no su ausencia, los que modifican la relación amorosa, no como una venganza o un segundo asalto en la lucha libertina sino como el gesto divertido de una libertina que todavía guarda el control. Visto, todo esto, desde el papel cargado de finura de aquel que vive su engaño como un momento de felicidad absoluta y absolutamente intranscendente. Seguimos en pleno libertinaje: ironía, capricho espiritual y un fingido rococó sentimental, pero el narrador ya no es idéntico al sujeto de la puesta en escena, es él mismo desde una distancia precisa. No como un nuevo personaje autónomo añadido al primero, un anciano *Denon* frente al joven *Damon*, ni separando las funciones escénicas entre sí, como ocurre en el boudoir sadiano. La síntesis no se agota con una nota biográfica, - ¿acaso es cierta la historia que narra Denon? - ni como la mera introducción de una distancia temporal. La escena ha sido remodelada desde un nuevo margen. El texto incide en la distancia de la escritura, sin artificios escenográficos, y se apoya en ella para introducir un espacio de ironía que paradójicamente permite establecer formas de complicidad efectivas. Denon modifica la lógica escénica para permitir la introducción de la complicidad como presencia escénica compartida con otro sujeto.

Al inicio del relato Mme de T... convence al narrador para que le acompañe durante la velada. Se han encontrado fortuitamente en la ópera y es en cierto modo ésta, como espacio controlable de representación, la que va a servir de hilo conductor entre los diferentes cambios de lugar: la carroza, el jardín francés, el *pavillon*, el *cabinet*, espacios limitados y artificiales.

Cuando ya están instalados en la carroza, el narrador descubre que se dirigen hacia la residencia del marido de Mme de T.... No puede esconder su sorpresa y ella le reprende:

« *Ah point de Morale, je vous en conjure; vous manquez l’objet de votre emploi. Il faut m’amuser, me distraire et non pas me prêcher.* »³⁸⁸

El narrador no necesita más argumentos y añade la reflexión siguiente:

« *Je me mis à rire de mon personnage et nous devînmes très gais.* »³⁸⁹

La fórmula es doblemente interesante. El desdoblamiento entre el narrador, de quien en esta versión de 1812 nunca conoceremos el nombre, y su personaje, permite el establecimiento de un primer vínculo de complicidad. En la frase éste se manifiesta por el basculamiento entre 1) *Je*, 2) mi personaje, y 3) *nous* que protagoniza la alegría. (De nuevo el uso de los pronombres baliza la posición del sujeto). Pero para que este movimiento sea posible, la unidad del primer “*Je*” debe modificarse a su vez en varios niveles. Primero al aceptar el exhorto de Mme T..., en un gesto de delegación que sitúa a *Point de lendemain* todavía dentro de las convenciones de la lucha libertina. Pero esta

³⁸⁸ *Ibid.* p. 38

³⁸⁹ *Ibid.*

renuncia positiva de sí guarda una enorme ambigüedad. Porque “mon personnage” puede referirse al personaje (un joven un tanto inexperto e inhábil frente a una mujer de mundo) o al contrario al personaje (un actor que la distraiga y no un moralista) que esta mujer de mundo le acaba de otorgar a un narrador que es irónico y auto consciente porque, justamente, es capaz de mantenerse a distancia de sí. La feliz complicidad se establece, no solamente entre el joven y Mme de T... en la carroza, sino y de una forma vertical, entre el narrador y el personaje principal de su cuento.

La versión de 1777 presenta ligerísimas diferencias pero éstas se concentran en el proceso que hemos comentado en este breve ejemplo. La relación entre la ironía hacia sí mismo y la feliz complicidad, que en la versión de 1812 es una consecuencia lógica, aparece mediada en 1777:

« *Je me mis à rire de mon personnage. Nous devîmes très gais, et je finis par trouver qu'elle avait raison.* »³⁹⁰

El tránsito del *je* al *nous* queda dislocado por una vuelta a la primera persona. Son dos frases en vez de una. La relación de consecuencia queda repartida entre ambas y mitigada por una tercera proposición: “*je finis par trouver qu'elle avait raison*”, que parece constituir una explicación para la alegría compartida. Curiosamente este nuevo elemento significa una vuelta a la centralidad de la autonomía del sujeto e impone una clave de lectura ausente en la versión de 1812, algo parecido a : “Nos reímos porque finalmente *yo* le di la razón”

Un primer roce erótico tiene lugar inmediatamente después durante el trayecto. Y es en el texto de Denon un segundo momento de complicidad, esta vez silenciosa.

« *Nous nous entretenions en silence par le langage de la pensée... Mme de T ... se réfugiait dans mes bras, cachait sa tête dans mon sein...* »³⁹¹

El silencio va a puntuar toda la puesta en escena del cuento. Un momento de reposo en el que los personajes, abandonados a sí mismos, disfrutan de su propia presencia común. Si en la escena radical del boudoir dos sujetos sólo pueden convivir en parábasis: desdoblado la escena y dirigiéndose en paralelo al público, el silencio del juego erótico en *Point de lendemain*, produce el efecto contrario, los dos personajes escapan intermitentemente a la narración para poder quedar en cierto modo “a solas” en un refinado efecto que al interrumpir el diálogo directo, remite al lector a meras indicaciones escénicas, convirtiéndolo en cierto modo en un *voyeur* del narrador. Es un procedimiento que puede recordar al que utilizará Fragonard en una pequeña pintura al óleo, *Les curieuses*³⁹², y que implica la puesta entre paréntesis contradictoria del espectador. Dos jóvenes mujeres adolescentes lanzan furtivamente una mirada a través de las gasas que protegen un lecho. Al excluir del cuadro aquello que nos gustaría ver,

³⁹⁰ *Ibid.* p. 76

³⁹¹ *Ibid.* p. 49

³⁹² Jean-Honoré Fragonard ; *Les curieuses* (ca. 1775-1780). La obra esta expuesta en el museo del Louvre.

Les curieuses, representa lo que queda necesariamente fuera de la representación; la mirada que la constituye. El espectador ocupa el lugar que esta mirada busca y, fuera del cuadro, queda aquello que justamente suponemos escandaloso y de cuya existencia sólo sabemos gracias al título, “Las curiosas”, que sugiere que la escena a la que están asistiendo no debía ser contemplada.

Existe una versión apócrifa de *Point de lendemain; la Nuit Merveilleuse*, más erótica que libertina, en la que la arquitectura de la complicidad, el “elogio de la confianza”, es sustituida por la enunciación del detalle erótico y la descripción anímica del deseo: “*Je bouillais, je brûlait...*” Doble pulsión de transparencia, donde al retrato del objeto erótico debe corresponder la accesibilidad, para el lector, de la vida interior del narrador-personaje y su mirada, cuando todo el efecto del cuento de 1812 depende, al contrario, de la habilitación de un margen de sombra, un margen crepuscular.

La complicidad en el margen

« *Tout ceci avait été un peu brusqué. Nous sentîmes notre faute. Nous reprîmes avec plus de détail ce qui nous était échappé. Trop ardent, on est moins délicat. On court à la jouissance en confondant tous les délices qui la précèdent : on arrache un noeud, on déchire une gaze : partout la volupté marque sa trace, et bientôt l'idole ressemble à la victime.* »³⁹³

Point de lendemain queda en el límite del género. Su temática, su estética y su ironía espiritual, el nudo argumental alrededor del engaño y la manipulación amorosa, especialmente en la versión de 1777, son paradigmáticas del universo libertino. Sin embargo, las breves transformaciones que introduce Denon en su vejez enfatizan o depuran una nueva dimensión del texto. Una suerte de suplemento que sin quedar fuera del XVIII permite a *Point de Lendemain* ser dieciochesco desde un retiro, impregnado de una distancia nostálgica y en cierto modo afectuosa que impide que el cuento sea solamente interpretable en los términos de la seducción libertina.

Tras el intercambio amoroso y silencioso, Denon nos presenta - a través de un “*nous*” que los sitúa en pie igualdad - a los dos personajes convertidos en sus propios directores escénicos. “Todo esto había resultado excesivamente brusco...”, advertencia a los actores, “percibimos nuestra falta...”, admisión del error por parte de éstos y “demasiado ardiente, se pierde en delicadeza...”, reflexión conjunta sobre el cambio de tonalidad que exige la escena y una descripción de la dinámica de una relación erótica satisfactoria. Un *increscendo* hacia “el placer” donde el vestido rasgado es la marca de una voluptuosidad en la que “víctima e ídolo se confunden”, es decir, donde las posiciones en la dinámica por el control y el dominio se desvanecen como dos espejos que se enfrentan en una multiplicación frenética de las imágenes de sí reenviadas de un sujeto al otro.

³⁹³ *Ibid.* p. 50

La escena es deliciosamente ambigua, porque si bien la complicidad de ambos personajes los convierte en sus propios directores escénicos, desde un punto de vista narrativo, es en tanto que son malos actores - actores de buena fe -, es decir actores que se han dejado llevar por un exceso de ardor, que la escena erótica adquiere todo su relieve. Es la admisión compartida de una pérdida de control la que permite dar vivacidad a la descripción de la relación erótica. De nuevo estamos en pleno libertinaje dieciochesco y al mismo tiempo fuera de él, o más bien contemplándolo desde su margen porque, como hemos visto, esta pérdida de control es la negación misma de la autonomía del sujeto y el rasgo fundamental que impide la complicidad libertina.

Unas líneas más tarde la escena se cierra con un nuevo momento de silencio y un comentario de Mme de T... añadido en la versión de 1812:

« *Encore ... Non, je ne puis permettre, Non jamais...* » *Et après un long silence :*
« *Mais tu m'aimes donc bien* »³⁹⁴

Los personajes han abandonado la fórmula de respeto del “vous” y, hecho rarísimo en la literatura del XVIII, han comenzado a tutearse. Lo más sorprendente de esta respuesta es su absoluta falta de cinismo, que modula el complemento verbal *bien*. No es el reproche insolente de Mme Merteuil a Valmont cuando le acusa de estar enamorado, es decir, de haber perdido el dominio de sí. Es la constatación sorprendida de una verdadera simpatía.

La comparación con la versión de 1777 vuelve a ser reveladora, como si los breves cambios que Denon ha introducido entre ambas estuvieran siempre destinados a precisar este sentimiento de complicidad:

« *Encore ... Non, je ne puis permettre, Non jamais...* » *Et elle me faisait toutes ses défenses-
là sur un ton à n'être point obéie : ce que j'interprétais en perfection.*³⁹⁵

Una respuesta convencional, donde el sujeto narrador (aquel que dispone del uso de la primera persona), lleva a cabo una reinterpretación del significado emitido por su contrincante en la seducción: lo que hemos llamado ‘monopolio hermenéutico’.

¿Dónde se establece la complicidad libertina en *Point de lendemain*? ¿Por qué hablar de margen y no de cambio de paradigma – o, simplemente, de una obra en la que los rasgos del sujeto libertino fueran diferentes de los que hasta aquí han sido considerados?

³⁹⁴ *Ibid.* p. 52

³⁹⁵ *Ibid.* p. 89

Artificio y finitud, la importancia del dispositivo

El argumento general del cuento, especialmente en la versión de 1777 es la historia de una manipulación libertina como podíamos haberla encontrado en *Les liaisons* y de hecho la mayoría de los intérpretes siguen proporcionando esta lectura. Esta sinopsis en el artículo « Point de lendemain », del *Dictionnaire des œuvres érotiques* publicado por Robert Laffont sirve de ejemplo:

« ... *Les premières lueurs du jour vont chasser toute trace d'enchantement. Le héros apprendra tout à trac de la bouche de l'amant de Mme de T... qu'il est dupe ... victime ... et comme il ne sait pas assez rire de son aventure il se retrouve sur le chemin de Paris comme un valet à qui on donne ses gages...* »³⁹⁶

Efectivamente el cuento no es la descripción de un amor mutuo y transparente. Existe manipulación (de la que por cierto y contrariamente a lo que dice el diccionario citado, el narrador ríe mucho y bien) y lejos de buscar un momento de comunión, de disolución del sujeto, los dos personajes entran en un proceso de satisfacción que queda mediado por un artefacto.

La noche de Mme de T... y del narrador se confunde con su participación en un dispositivo diseñado específicamente para producir placer: el jardín (francés), y sus diferentes edificios, que como máquinas en la máquina, permiten a los personajes una panoplia de conexiones y escenificaciones. La complicidad en *Point de lendemain* no equivale a una síntesis amorosa, no implica ningún tipo de interiorización, ningún ideal se trasluce en la ternura sofisticada entre el narrador y Mme T... Si a algo se parece *Point de lendemain* es a los dispositivos mecánicos y semánticos de Raymond Roussel. *Point de lendemain*, no es una superación del paradigma libertino, sino la exploración de una de las posibilidades de un artificio escenográfico refinado: la felicidad compartida.

« *Nous sommes tellement machines.* »³⁹⁷ (Subrayado de Denon)

Este es el inicio del artículo **Machine** en la Enciclopedia:

« **Machine** : Dans un sens général signifie ce qui sert à augmenter & à régler les forces mouvantes, ou quelque instrument destiné à produire un mouvement de façon à épargner ou du tems dans l'exécution de cet effet, ou de la force dans la cause.

(...) Ainsi une **machine** consiste encore plutôt dans l'art & dans l'invention que dans la force & dans la solidité des matériaux.

(...) il y a six **machines** simples aux quelles toutes les autres machines peuvent se réduire ... On pourrait même réduire ces six machines à trois, le levier, le plan incliné & le coin. »³⁹⁸

³⁹⁶ *Dictionnaire des œuvres érotiques*. Robert Laffont, 2001. p. 394

³⁹⁷ Denon, *Ibid.* p. 53

³⁹⁸ *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1765) Neufchastel: chez Samuel Faulche 1765 tome 9 p. 795

La máquina carece de autonomía. Posee una función dinámica pasiva, puesto que dirige o amplifica una acción que ejerce quien la utiliza. En su reducción a las máquinas simples la enciclopedia no incluye la posibilidad de originar autónomamente una acción, un primer momento energético, mediante una transformación química de la energía (la primera patente para una máquina de pistones de Watt es de 1769, pero ya existían bombas de agua que utilizaban la fuerza del vapor desde el siglo XVII). La máquina es divisible en máquinas simples y compuestas, y reproduce de esta forma la propia lógica lexicográfica que compone las nociones complejas mediante elementos fundamentales o nociones indivisibles. Prima, en cierto modo, su carácter lingüístico. La máquina es un sistema de inter-conectividad y modificación recíproca de elementos distintos. Se trata de una semántica y una sintaxis de la máquina.

Por ello, dice la enciclopedia, la máquina depende más de la “disposición y el diseño de sus elementos” que de las cualidades materiales de éstas. La enciclopedia reduce la máquina a una forma. La noción de dispositivo formal, aplicado al jardín de *Point de lendemain* como una máquina, no es metafórica.

Pero la noción de máquina también implica que la efectividad de los dispositivos artificiales depende de la continuidad ontológica entre todos los elementos del relato: los dos sujetos, el propio narrador y los mecanismos que permiten producir transformaciones. El artificio no queda fuera del sujeto, el sujeto se conecta y forma, mientras ocupa su espacio escénico, parte integrante de la máquina. Esta absoluta ausencia de trascendencia, la unidad de plano en la que se desarrolla el juego combinatorio entre los personajes y el entorno (la máquina jardín), sitúan, pese a la especificidad de su tratamiento de la complicidad y los límites de la autonomía del sujeto, a *Point de lendemain* en el epicentro de la lógica libertina.

Existe una cuarta versión del texto en *la Physiologie du Mariage* (1829) de Balzac que pone en evidencia este carácter específicamente libertino de *Point de lendemain*. Para el novelista del diecinueve el trabajo de versión consiste en dotar al relato de un armazón de explicaciones que permiten dar cuenta de la vida interior de los personajes, romper la unidad de plano del cuento e introducir una dimensión subjetiva para resolver todas las ambigüedades que presenta el texto, sordo al tic-tac mecánico de un erotismo y de una belleza que sólo son posibles desde el artificio y el control escénico, es decir, un arte combinatorio sin interioridad ni trascendencia.

« J'ai d'ailleurs épuisé tout ce que le coeur a de ressources pour enchaîner »³⁹⁹

Consciente de este orden mecánico y combinatorio, Mme... T advierte al joven protagonista de la finitud de las posibilidades, de los recursos y de las invenciones, en definitiva, de la finitud del juego de seducción. Advertencia que aleja a Mme de T... del *boudoir* sadiano y la inquietud por la infinitud, la carga contra el límite, del sujeto radical, pero que la acerca al margen crepuscular que ordena *Point de lendemain*.

³⁹⁹ Denon, *Ibid.* p. 54

« La nuit était superbe ; elle laissait entrevoir les objets, et semblait ne les voiler que pour donner plus d'essor à l'imagination. »⁴⁰⁰

Todo el relato, comenzando por el título, produce una sensación irreal, casi onírica, de finitud. De un placer que sólo es viable porque es producido dentro de unos límites determinados en el espacio: el jardín, y de una extensión temporal precisa: una noche “sin mañana” que vela sus objetos para excitar la imaginación y producir un placer que también queda limitado en el tiempo porque es un momento evanescente que el Denon de 1812 vive como recuerdo.

« Ce n'était plus Mme de T... que je désirais, c'était le cabinet. »⁴⁰¹

El deseo y el placer se convierten por lo tanto en una función de la conectividad entre el sujeto y resto del mecanismo. Son el producto del engarzamiento de los mecanismos entre sí, dominio por lo tanto del artificio y del control escénico. El mecanismo no es una metáfora de la fatalidad, de la ausencia de libertad en un universo determinista, sino la realidad efectiva del artificio, entendido como un ejercicio de manipulación, que tiene como una de sus posibilidades la transformación del propio sujeto que en ella se inscribe. La seducción es en Denon manipulación del otro, pero sobre todo de uno mismo.

« On reçut mon serment... On lui parla à l'oreille... On accepta mes services »⁴⁰²

Durante la escena que sigue el cuento alcanza su mayor tensión erótica. Se desarrolla en el *cabinet* (una pequeña habitación íntima que, a diferencia del Boudoir, no tiene por qué encontrarse próxima al dormitorio y que permite por lo tanto mayor libertad e independencia) al que ya había hecho referencia Mme de T.... La distancia entre los personajes, el hiato necesario entre dos sujetos autónomos, queda suspendido gracias al *On*, persona indeterminada que substituye a la autonomía del sujeto pero también a la comunidad problemática del *nous* y que puede referirse a ambos personajes alternativamente. La cita anterior consta de tres proposiciones. En la primera y la tercera el *on* substituye a un *elle*, en la segunda a un *je*, pero en última instancia, en los tres casos se refiere sobre todo al propio *cabinet*, o incluso al conjunto del relato: al mecanismo compuesto por el jardín, el *cabinet*, la noche sin mañana, Mme de T... y el personaje narrador. El espacio limitado que vamos descubriendo como un *increscendo* de efectividad de modulaciones y variaciones, es un espectáculo atomizado, en el que las diferentes disposiciones quedan separadas por una puerta cerrada o un pasillo a oscuras que permiten renovar la impresión de cada estancia.

« La porte se ferma, et je ne distinguai plus par où j'étais entré... »⁴⁰³

⁴⁰⁰ *Ibid.* p. 41

⁴⁰¹ *Ibid.* p. 56

⁴⁰² *Ibid.* p. 57

⁴⁰³ *Ibid.* p. 58

E inmediatamente después:

*« Je ne vis plus qu'un bosquet aérien qui, sans issue, semblait ne tenir et ne porter sur rien ; enfin je me trouvai dans une vaste cage de glaces, sur lesquelles les objets étaient si artistement peints que, répétés, ils produisaient l'illusion de tout ce qu'ils représentaient. On ne voyait intérieurement aucune lumière ; une lueur douce et céleste pénétrait, selon le besoin que chaque objet avait d'être plus ou moins aperçu ; des cassolettes exhalaient de délicieux parfums ; des chiffres et des trophées dérobaient aux yeux la flamme des lampes qui éclairaient d'une manière magique ce lieu de délices. »*⁴⁰⁴ Pdl 58

El *increscendo* de placer se corresponde con un incremento del artificio, el jardín es cada vez más máquina, más artificial, “mágico” y ligero, casi imposible. Un espacio especular donde todo se ordena alrededor de la mirada; incluso la luz “*Una claridad suave y celeste penetraba según necesitaba cada objeto para ser percibido*”. Esta proposición condensa la lógica del artificio en el espacio escénico; la vista no es un producto de la luz, al contrario, la luz es una mera función de la percepción.

El césped ya no es natural y se transforma en una alfombra:

*« ...le parquet, couvert d'un tapis pluché, imitait le gazon. »*⁴⁰⁵

Y el artificio necesita cada vez un espacio más cerrado. Aislado del mundo, dirigido hacia sí mismo: una sala donde las paredes son espejos encarados, cortocircuitando la mirada y devolviéndola infinitas veces repetida:

« ...elle se pencha vers moi, elle me tendit les bras, et dans l'instant, grâce à ce groupe répété dans tous ses aspects, je vis cette île toute peuplée d'amants heureux.

*Les désirs se reproduisent par leurs images. »*⁴⁰⁶

La finitud limitada “*cette île*” se colapsa y, paradójicamente, produce un abismo. La mirada que estructura este microcosmos controlado multiplica sus objetos hasta el infinito. Un sólo abrazo es capaz de saturar el espacio artificial con la “felicidad” de los amantes. Y de la misma forma que esta multiplicación del acto perceptivo “*répété dans tous ses aspects*” surge de la retroalimentación de los espejos encarados, el deseo, que es producto de la máquina, vuelve a ser procesado por ella a través de la percepción de sí mismo. En el orden de la representación el deseo y su imagen terminan siendo una misma cosa. Doble movimiento hacia la imagen y la representación, en el que también queda colapsado el propio sujeto. La palabra “*groupe*” aquello que es representado desde todos los ángulos hasta la saturación de la escena, se refiere a los propios amantes. Es una expresión que durante el siglo dieciocho pertenecía exclusivamente al

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ *Ibid.* p. 59

⁴⁰⁶ *Ibid.*

vocabulario convencional de la escultura para describir una obra que consta de varias figuras. En la edición de 1771 del diccionario de Trevoux:

« **GROUPE**: Terme que les peintres & les sculpteurs ont emprunté des Italiens, pour designer l'assemblage de plusieurs objets tellement rapprochés ou unis, que l'oeil les embrasse à la fois. »⁴⁰⁷

En el texto esta expresión es por lo tanto un tropo. El sentido moderno de “conjunto” ni siquiera es mencionado en el diccionario de 1771. El narrador se refiere a sí mismo y a su amante, describe su abrazo mediante un objeto inanimado y artificial, que sólo existe a partir de un acto perceptivo ajeno. En el grupo las figuras se unen, es un abrazo perfecto, pero no bajo la modalidad fusional del “nosotros”. Sólo se unen porque “el ojo los abarca a un tiempo”. La complicidad libertina es posible desde la distancia de la percepción saturada, desde la visión de sí como un artificio.⁴⁰⁸ El narrador y su amante son sólo la imagen percibida, como lo es el mundo sin mañana del joven Denon en el mañana crepuscular del anciano Denon en 1812.

Este abrazo multiplicado por los espejos encarados marca el paroxismo de la noche y su final:

« Venez me dit-elle l'ombre du mystère doit cacher ma faiblesse, venez... »⁴⁰⁹

El paso al otro lado, la vuelta al mundo y su claridad diurna deben producirse mediante un hiato. Él vuelve a atravesar una puerta dotada de “algún resorte” y es expulsado del mecanismo, desconectado, sin que pueda tener consciencia de la transición. No existe continuidad entre el espacio controlado del artificio y el exterior y, una vez fuera, el narrador solo puede conservar “la sombra del misterio”. Pero en la versión de 1812 esta exterioridad coincide con el tiempo desde el que el propio Denon redacta su texto, un siglo para el que el dieciocho rococó ya es recuerdo y el relato queda marcado por este claroscuro, el testimonio desde el margen de un mundo libertino que acontece en un anochecer abstracto, un mecanismo intangible que sólo produce representaciones. La complicidad entre el narrador y Mme de T... es posible porque habitan a un tiempo fuera de este espacio, en el “mañana” que queda excluido del título del relato, y dentro, en su abrazo en claroscuro, convertidos en la imagen “que el ojo abarca”.

« Tout s'évanouit avec la même rapidité que le réveil détruit un songe... »⁴¹⁰

⁴⁰⁷ *Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*. 8 vol. Compagnie des libraires associés, Paris 1771. vol. vi p. 649

⁴⁰⁸ La reflexión más importante sobre el significado del artificio en el universo rococó es de nuevo de Jean Starobinski:

« À quoi tend le luxe en multipliant les surfaces ouvragées ? À saturer ... la volonté d'éviter toute lacune, tout interstice où s'interrompt le travail de l'art : si l'artifice décoratif a une telle horreur du vide et tend irrésistiblement à occuper l'espace disponible, c'est pour constituer un monde clos où la vie puisse être vécue comme une représentation ... une magie qui entraîne la vie dans une autre dimension et qui l'incite à s'irréaliser dans la poursuite du plaisir. » Starobinski ; *L'invention de la Liberté*. Ibid. p. 71

⁴⁰⁹ Denon ; Ibid. p. 60

Catherine Cusset ha prestado atención a la paradoja de que el “mañana” que el título excluye forme parte significativa del relato y sólo gracias a él, éste adquiera su significado.

« Le récit s'intitule Point de lendemain, non parce qu'il raconte une aventure sans lendemain, mais parce que le lendemain est le sujet même de la nouvelle : comment est-il possible de vivre un plaisir sans en subir les conséquences? »⁴¹¹

Y es cierto que el relato de Denon y el tipo de complicidad erótica que en él describe reivindican un placer eximido de réditos. La explicación que dará Mme de T... de sus “audaces principios” es delicada y precisa:

« Quelle nuit délicieuse, dit-elle, nous venons de passer par l'attrait seul de ce plaisir, notre guide et notre excuse ! Si des raisons, je le suppose, nous forçaient à nous séparer demain, notre bonheur, ignoré de toute la nature, ne nous laisserait, par exemple, aucun lien à dénouer... quelques regrets, dont un souvenir agréable serait le dédommagement... »⁴¹²

Pero la singularidad de *Point de lendemain* no reside ni en el placer sin consecuencias de Mme de T..., ni en “el amor de la libertad” que éste produce en su amante, y que, en cierto modo, forma parte de la petición de principios de toda escritura libertina. Esa reivindicación es la reivindicación de todo un siglo. *Point de lendemain* es excepcional porque, desde los modos y el lenguaje del cuento libertino, pone en escena una verdadera complicidad. Pero para definir el espacio de claroscuro donde este abrazo es posible, Denon debe situarnos en el exterior de este espacio artificial, en un margen donde éste es *casi* imposible y no tiene más valor ontológico que un sueño. Porque, justamente, para poder alcanzar a ser, este espacio de artificio necesita dotarse de toda la extrañeza del mundo onírico.

« ...mais à travers le crêpe transparent d'une belle nuit d'été, notre imagination faisait d'une île qui était devant notre pavillon un lieu enchanté. »⁴¹³

La noche de Denon guarda su fosforescencia artificial. Deja “entrever los objetos”, a través de su “tejido transparente”. Es crepuscular, y su media luz transfigura el jardín en “un lugar encantado” donde la “imaginación” puede volar, y preparar el que va ser su modo existencial fundamental: el recuerdo.

« Nous n'oublierons jamais ce cabinet, n'est-il pas vrai ? »⁴¹⁴

⁴¹⁰ *Ibid.* p. 61

⁴¹¹ Catherine Cusset ; *Lieux du désir, désir du lieu dans Point de lendemain de Vivant Denon*, in *Études françaises volume 32, numéro 2*, Jean M. Goulemot Benoît Melançon Ed. 1996

⁴¹² Denon. *Ibid.* p. 53

⁴¹³ *Ibid.* p. 50

Bien sabe Denon en 1812 que esto es cierto.

El recuerdo coincide con el orden de la representación, porque ambos utilizan sólo la forma de aquello que el ojo abarca, el recuerdo⁴¹⁵, como la representación, o en tanto que es uno de sus modos, sólo ofrece “grupos” multiplicados artificialmente en el circuito especular.

Una vez fuera del gabinete de espejos, de vuelta al día, el relato libertino retoma, como llevado por su propio automatismo, los elementos de la lucha escénica, la imposibilidad de compartir la autonomía. El narrador se encuentra con el “verdadero” amante de Mme de T... que le explica que ha sido víctima de un doble juego, utilizado para engañar al marido y desviar su atención. Pero esta resolución argumental queda suspendida para el narrador, por la extrañeza onírica de la noche. El abrazo en claroscuro, que es pura representación, contiene en sí mismo su propio valor de verdad. No refiere a nada, no depende de nada para ser cierto y dotarse de valor. Es más importante que la conspiración diurna. El narrador le devuelve la ironía al amante:

« *Mais sais-tu que tu connais cette femme-là comme si tu étais son mari : vraiment, c'est à s'y tromper ; et si je n'eusse pas soupé hier avec le véritable...*

– *À propos, a-t-il été bien bon ?*

– *Jamais on n'a été plus mari que cela. »*⁴¹⁶

El amante es tan “verdadero” que posee el valor lógico de un marido y ambos son sustituibles e igualmente cornudos. El narrador - amante sólo en el artificio de la noche sin mañana - comparte con Mme de T... un grado de complicidad erótica que su “verdadero” amante, su amante diurno, ni ha alcanzado ni manifiestamente llegará a alcanzar, pues está convencido de su frigidez: “*C'est un marbre*”.

El relato termina con una escena donde todos creen manejar el juego y son todos engañados, suerte de parodia cacofónica de la lucha entre sujetos radicales, hasta que en un último momento de soledad cuando el narrador abandona el castillo, Mme de T... vuelve a validar - en el umbral de la puerta, a unas líneas del final del relato, en su

⁴¹⁴ *Ibid.* p. 54

⁴¹⁵ “*La re-presentación se da, pues, en la forma de re-tener lo olvidado: y la forma reminiscente, cuya realidad es indisociable de la presentación, es el simulacro*”. José Manuel Cuesta Abad ; “*Esclusas*” in *Clausuras de Pierre Klossowski*. Circulo de Bellas Artes, 2008 p. 117 Cuesta Abad se refiere en estas líneas a la presencia paradójica del olvido. Desde la extenuación del mundo libertina, desde la clausura en la representación, es el mundo como totalidad el que queda marcado por la negatividad del *oblivium*. Ver supra nota #407 el comentario de Starobinski; el artificio del *groupe* es la única mundanidad posible desde el margen.

⁴¹⁶ Denon. *Ibid.* p. 64

margen y al margen de los demás personajes - su complicidad crepuscular: “...*Je vous dois bien des plaisirs mais je vous ai payé d’un beau rêve*”.⁴¹⁷

*

La complicidad en *Point de Lendemain* es una complicidad especular. Posible gracias a un artificio; el espacio de producción de una representación. El abrazo sólo acontece cuando es percibido mediando el espejo, o más bien, la máquina especular que satura el orden de la representación y lleva a los sujetos a un margen. La complicidad entre sujetos, “el elogio de la confianza”, es posible como sueño o recuerdo, representación producida voluntariamente mediante un dispositivo escénico.

⁴¹⁷ El añadido de Balzac a este diálogo en su *Physiologie du Mariage* es significativo por la peculiar sordera que media entre ambos textos pese a la proximidad de sus fechas de publicación :

[(...) d’un Beau rêve!] «... dit-elle en me regardant avec une incroyable finesse. Mais adieu. Et pour toujours. Vous aurez cueilli une fleur solitaire née à l’écart, et que nul homme ... Elle s’arrêta ; mit sa pensée dans un soupir ; mais elle réprima l’élan de cette vive sensibilité ; et souriant avec malice : La Comtesse vous aime, dit-elle. »

Balzac transforma *Point de lendemain* en el relato de un amor impedido por las relaciones anteriores que atan a los dos amantes. La supuesta frigidez de Mme de T... ha sido tomada al pie de la letra y convertida, entre arrebatos de sensibilidad que han de ser reprimidos, en púdico sacrificio de sí al joven amante.

...l'incrédulité des lecteurs, obstinés à juger toujours de moi

El espectáculo de la soledad

I LA MEDITACIÓN DE UN ANIMAL DEPRAVADO

El hombre natural comparte la soledad del sujeto radical. El principio de su autonomía lo vuelve inviable y lo aísla de la propia humanidad de su lector.

A - La imposibilidad de ser Hombre - tal y como la conocemos

« Car comment connaître la source de l'inégalité parmi les hommes, si l'on ne commence par les connaître eux-mêmes ? et comment l'homme viendra-t-il à bout de se voir tel que l'a formé la nature, à travers tous les changements que la succession des temps et des choses a dû produire dans sa constitution originelle, et de démêler ce qu'il tient de son propre fonds d'avec ce que les circonstances et ses progrès ont ajouté ou changé à son état primitif. Semblable à la statue de Glaucus que le temps, la mer et les orages avaient tellement défigurée qu'elle ressemblait moins à un dieu qu'à une bête féroce, l'âme humaine altérée au sein de la société par mille causes sans cesse renaissantes, par l'acquisition d'une multitude de connaissances et d'erreurs... »⁴¹⁸

Estas líneas pertenecen al inicio del prefacio del segundo *Discurso sobre el Origen y los Fundamentos de la Desigualdad entre los Hombres*, enviado por Rousseau en 1754 como respuesta a la siguiente pregunta de la academia de Dijon:

⁴¹⁸ Jean-Jacques Rousseau ; *Discours sur l'Origine et les Fondements de l'Inégalité parmi les Hommes* (1754), in *Jean-Jacques Rousseau Œuvres Complètes Bibliothèque de la Pléiade*, Gallimard, 1964 Tiii

« *Quelle est l'origine de l'inégalité parmi les hommes, et si elle est autorisée par la Loi naturelle.* »⁴¹⁹

El primer discurso de Rousseau *Sobre las Ciencias y las artes* había sido laureado cuatro años antes por la misma academia y en el momento en el que prepara su respuesta Rousseau disfrutaba de un reconocimiento notable. En su introducción al texto en la edición de la Biblioteca de la Pleiade Jean Starobinski puede dar por hecho que la proposición de la academia supuso tan sólo un pretexto para redactar y publicar una reflexión que respondía a su propia iniciativa filosófica. El prefacio, dedicado a los “lectores” de la edición y no al jurado – que interrumpió, por cierto, la lectura del *Discurso* por considerarlo confuso y falto de unidad – modifica los términos en los que ésta había planteado su pregunta y los imbrica mediante dos interrogaciones que derivan de la pregunta sobre la desigualdad:

« *La source de l'inégalité ... les connaître eux-mêmes ... se voir tel que l'a formé la nature.* »

Para conocer el origen de la desigualdad, debemos antes conocer al hombre que es su sujeto y para conocer a éste debemos contemplarlo tal y como le dio forma la naturaleza. La legitimidad de “la ley natural” es substituida por su génesis, la reflexión sobre su autoridad por la pregunta sobre el origen.

Esta modificación tiene lugar antes del inicio de la argumentación y bajo la apariencia retórica de una puesta en valor convencional del intitulado de la Academia, pero se trata, en cierto modo, de los principios de la demostración de Rousseau, de sus “axiomas evidentes” – según la expresión de Pascal que los situaba necesariamente fuera de la argumentación⁴²⁰ – y que en el texto de Rousseau serían los siguientes:

- La desigualdad remite a un acontecimiento que tiene lugar en el *seno* del hombre.
- Este acontecimiento supone una modificación fundamental de la Naturaleza.

El término naturaleza no refiere sólo a “la naturaleza del hombre”. Es también el sustantivo determinado que Rousseau escribe con mayúscula y que designa su hypóstasis – o como en Sade su prosopopeya – la Naturaleza que precede al hombre y le ha “dado forma”.

La desigualdad debe ser planteada en los términos de una modificación de la naturaleza original del hombre y a partir de aquí Rousseau puede introducir la noción suplementaria que organiza la totalidad del ensayo y que ha quedado definitivamente asociada a su

⁴¹⁹ *Ibid.* 129

⁴²⁰ « ... proposer des principes ou axiomes évidents pour prouver la chose dont il s'agit (...) La raison de cette méthode est évidente, puisqu'il serait inutile de proposer ce qu'on peut prouver et d'en entreprendre la démonstration, si on n'avait auparavant défini clairement tous les termes qui ne sont pas intelligibles ; et qu'il faut de même que la démonstration soit précédée de la demande des principes évidents qui y sont nécessaires, car si l'on n'assure le fondement on ne peut assurer l'édifice » Blaise Pascal ; *L'art de persuader* (1658) in *Oeuvres de Blaise Pascal. Pensées.* Lefèvre, Paris, 1819. p. 65

significado y, de forma problemática, al pensamiento de su autor; un “estado” que en su primera aparición en el texto supone casi un enigma:

*« Un État qui n'existe plus, qui n'a peut être point existé, qui probablement n'existera jamais et dont il est pourtant nécessaire d'avoir des notions justes pour bien juger de notre état présent. »*⁴²¹

El “estado de naturaleza” o el “estado primitivo” del “hombre que somos”, o el “estado original” de sus facultades, la forma en la que Rousseau se refiere a esta noción es laxa y merece atención. Pero desde un inicio, en el mismo gesto que le sirve de introducción, el *Discurso* pone en cuestión su alcance y neutraliza su valor referencial. Se trata, continúa Rousseau de un instrumento, una herramienta heurística, para producir “nociones adecuadas” de nuestro presente. Un trabajo negativo, o como sugiere la imagen de la estatua de Glauco, de limpieza y de desenmarañamiento de lo que hay de artificio en la “naturaleza actual del hombre”.

Es por lo tanto una modificación desarrollada a partir de la imagen de la única humanidad que de hecho podemos conocer: nosotros, “los hombres civilizados”, o el “hombre que vive en sociedad”. El instrumento necesario para producir una representación adecuada del estado actual del hombre debe construirse mediante un trabajo crítico sobre la imagen de este mismo estado:

*« ... l'homme et le monde au point où nous les voyons. »*⁴²²

El hombre tal y como lo podemos contemplar es el único objeto de estudio y el único protagonista del discurso. El uso que hace Rousseau de la noción crítica del “hombre Natural” es en un principio meramente polémico. Todavía en el exordio :

*« Les philosophes qui ont examiné les fondements de la société ont tous senti la nécessité de remonter jusqu'à l'état de nature, mais aucun d'eux n'y est arrivé. (...) tous, parlant sans cesse de besoin, d'avidité, d'oppression, de désirs et d'orgueil, ont transporté à l'état de Nature des idées qu'ils avaient prises dans la société. (...) Il n'est pas même venu dans l'esprit de la plupart des nôtres de douter que l'Etat de Nature eût existé (...) il faut nier que, même avant le déluge, les hommes se soient jamais trouvés dans le pur état de Nature... »*⁴²³

La reflexión sobre el hombre original es, asegura, una discusión “heredada” de filósofos y juristas. Frente a la expresión “*état de nature*” Rousseau debe invalidar las tesis enfrentadas que definían el espacio convencional de la discusión sobre el origen de la ley; desde la pretensión a la existencia de un derecho natural hasta la tesis que había servido para combatirla, el hombre “naturalmente intrépido”⁴²⁴ de Hobbes. Existe una

⁴²¹ *Ibid.* p. 123

⁴²² *Ibid.* p. 162

⁴²³ *Ibid.* p. 132

⁴²⁴ « Hobbes prétend que l'homme est naturellement intrépide, et ne cherche qu'à attaquer, et combattre. Un philosophe illustre pense au contraire, et Cumberland et Pufendorff l'assurent aussi, que rien n'est si

contradicción entre estas nociones y el concepto de naturaleza a la que pretendidamente se refieren porque, explica Rousseau, el *estado de Naturaleza* es una noción que ha quedado al abrigo de toda crítica.⁴²⁵

a-doxografía

La precisión de “este estado” a lo largo de la *Primera Parte* del *Discurso* toma así la forma negativa de una refutación y Rousseau puede doblar su objeto de estudio – la naturaleza del hombre (tal y como lo podemos contemplar) y las opiniones que sobre ésta “los filósofos” han producido – y generar de esta forma una resonancia entre dos niveles del discurso:

- El estado de Naturaleza es lo que resta de la imagen del hombre cuando ha sido expurgada de todo artificio y convención.
- La noción adecuada de “estado de Naturaleza” es lo que permanece cuando la crítica doxográfica ha expurgado los errores y los prejuicios convencionales sobre el origen del hombre.

El pulimento de la “estatua de Glauco” coincide de este modo con la invalidación de lo que sobre el hombre original hasta ahora ha sido escrito y Rousseau alimenta retroactivamente ambos problemas : para descubrir el retrato del hombre original basta con apartar los errores con los que su figura ha sido adulterada, pero a su vez la historia del hombre original es la alegoría de su propia transfiguración, los errores con los que hemos cubierto su retrato son también los que lo han transformado en el hombre “tal y como lo conocemos”.

« *Les philosophes qui ont examiné les fondements de la société ont tous senti la nécessité de remonter jusqu'à l'état de nature, mais aucun d'eux n'y est arrivé. (...)*

Commençons donc par écarter tous les faits, car ils ne touchent point à la question. Il ne faut pas prendre les recherches, dans lesquelles on peut entrer sur ce sujet, pour des vérités historiques, mais seulement pour des raisonnements hypothétiques et conditionnels »⁴²⁶

“*Dejando de lado los hechos*” el estado de naturaleza posee un doble valor crítico. Porque si frente a la opinión común de *los filósofos* Rousseau reivindica en el estado de naturaleza una no eventualidad en la historia (natural) del hombre; frente a la historia natural, el ejercicio doxográfico reinserta la abstracción del hombre original en su verdadera historia crítica; la de la acumulación de los errores que lo desfiguran.

timide que l'homme dans l'état de nature, et qu'il est toujours tremblant, et prêt à fuir au moindre bruit qui le frappe, au moindre mouvement qu'il aperçoit ». Ibid. p. 136

⁴²⁵ « *Les philosophes qui ont examiné les fondements de la société ont tous senti la nécessité de remonter jusqu'à l'état de nature, mais aucun d'eux n'y est arrivé.* » Ibid. p. 132

⁴²⁶ Ibid.

El trabajo de limpieza cristaliza en la imagen abstracta y expurgada de la autonomía solitaria del hombre natural. Es un retrato que en el sistema argumental del texto es tautológico: la autonomía intransigente del hombre Natural es la consecuencia inmediata de su pre-sociabilidad, es decir, de la condición gracias a la cual Rousseau había definido, axiomáticamente, la hipótesis del estado de naturaleza.

La estatua de Glauco que podemos por fin contemplar descubre la forma depurada de un sujeto que precede a cualquier determinación.

« Errant dans les forêts sans industrie, sans parole, sans domicile, sans guerre et sans liaisons, sans nul besoin de ses semblables, comme sans nul désir de leur nuire, peut être même sans jamais en reconnaître aucun individuellement, l'homme Sauvage sujet à peu de passions, et se suffisant à lui-même (...) son intelligence ne faisait pas plus de progrès que sa vanité. Si par hasard il faisait quelque découverte, il pouvait d'autant moins la communiquer qu'il ne reconnaissait pas même ses enfants. L'art périssait avec l'inventeur ; il n'y avait ni éducation ni progrès, les générations se multipliaient inutilement ; et chaque un partait toujours du même point, les Siècles s'écoulaient dans toute la grossièreté des premiers âges, l'espèce était déjà vieille, et l'homme restait toujours enfant. »⁴²⁷

Sin destreza, ni artificio, sin lenguaje, sin domicilio, sin relación y sin necesidad de sus semejantes... La repetición de la preposición incide en el carácter sistemático y negativo del retrato que Rousseau desvela. Cada una de las restricciones posee un valor polémico específico que Rousseau ha desarrollado en su demostración, pero todas funcionan como un conjunto para aislar discursivamente la hipótesis del sujeto natural y solitario de su “futura” sociabilidad.⁴²⁸

Aquellas características que parecen dotar de un contenido al hombre originario; “la piedad natural” o su capacidad mimética que le permite identificar y reproducir las diferentes conductas animales, de imitar “su industria” y sus habilidades, son el fruto inmediato de su indeterminación radical y constituyen, de hecho, un último gesto destinado a despojar al retrato de cualquier atributo. El hombre imita porque él mismo no es nada, puede nutrirse con todo tipo de alimentos porque él mismo carece de propiedades.⁴²⁹

⁴²⁷ *Ibid.* p. 160

⁴²⁸ La ley social no surge para remediar a una situación de guerra originaria (Hobbes), ni se funda en un sentimiento innato de las categorías morales (Grotius), o en la necesidad de ejercer un derecho natural (Locke).

⁴²⁹ « *L'homme est donc, originairement un comédien.* » Philippe Lacoue-Labarthe, *Poétique de l'histoire*, Galilée, 2002, Paris. p. 51 Lacoue-Labarthe interpreta esta “mimesis natural” en unos términos muy distintos. La descripción del hombre natural y su facultad mimética describirían un “teatro anterior”. Anterior a la reflexión, anterior por lo tanto a la disociación alrededor de la mirada que el propio Rousseau sitúa como origen de la Catástrofe. Un teatro sin público y en cierto modo sin escena, puesto que acontece en la unidad sin espaciamento del hombre natural. Una teatralidad que se basa en la identidad : teatro = representación = mimesis ; “*représentation : mimèse ou Darstellung*” *ibid.* p. 57. El texto de Lacoue-Labarthe posee una intención polémica muy precisa; un crítica del olvido – o desprecio – heideggeriano del pensamiento del origen en Rousseau y conceptualmente funda su proceder en lo que denomina una

Es, en última instancia, un punto abstracto sin contenido y sin relación, en el espacio de una naturaleza – el bosque – concebida como una continuidad repetitiva e indiferenciada « *C'est toujours le même ordre, ce sont toujours les mêmes révolutions* » que no puede ni siquiera ser objeto de escrutinio o interés : « *il n'a pas l'esprit de s'étonner des plus grandes merveilles ... Son âme que rien n'agite se livre au seul sentiment de son existante actuelle* »⁴³⁰.

La repetición de las generaciones del hombre es idéntica a las revoluciones de los astros. Pero esta identidad es algo menos que una metáfora; la estabilidad repetitiva del hombre natural pertenece *realmente* al orden repetitivo de la naturaleza, y éste a su vez es el único espectáculo que se ofrece al hombre original.

El ejercicio que proponía Rousseau al inicio del discurso, el juego teórico de la eliminación del artificio para construir el modelo de la pre-sociabilidad, produce la imagen repetitiva de un hombre que es la expresión de la misma ley natural que rige la rotación de los planetas y la reiteración de las estaciones. Y el esfuerzo crítico de Rousseau no sólo ha aislado al hombre del retrato que de él proponía la doxografía que pretendía invalidar. Ha encerrado a su objeto – el hombre sin artificio – en la imposibilidad de su devenir presente, porque nada en el hombre natural y la repetición de su autonomía puede dar cuenta de su devenir social.

El establecimiento de la autonomía tautológica de la pre-sociabilidad describe finalmente la posición de un sujeto aislado de sus semejantes, pero sobre todo de la posibilidad de la existencia del “hombre tal y como lo conocemos”, que queda suspendido en su inviabilidad ontológica, definitivamente separado de la estructura de sus facultades.

El ejercicio se iniciaba “dejando de lado los hechos” para producir la imagen de un hombre que sin duda jamás ha existido. Esta representación desde la marginalidad ontológica de la historia natural del hombre modifica, sin embargo, la posibilidad del hombre que conocemos – categoría a la que pertenecen precisamente los lectores de Rousseau – para representarse como producto de su propia historia.

“*onto-technologie*”, la problemática de la *tekhnè* originaria: el punto sin espesor en el que el hombre natural deviene histórico gracias a una disposición que, desde nuestra propia historicidad, sólo es percibida como negatividad trascendental, pero en la que el arte, *tekhnè*, (de la representación) sólo es concebido, siguiendo a Aristóteles, como perfeccionamiento e imitación de la naturaleza.

⁴³⁰ *Ibid.* p. 144

La perfectibilidad como exterioridad negativa

La primera parte del *Discurso* va a insistir en el establecimiento de esta “distancia”. La dilatación de un espacio insalvable entre la autonomía repetitiva del estado original y la socialización.

« Plus on *médite* sur ce sujet, plus la *distance* des *pures sensations* aux plus simples *connaissances* s'agrandit à nos regards ; et il est *impossible de concevoir* comment un homme aurait put par ses seules forces, sans le recours de la communication, et sans l'aiguillon de la nécessité franchir *un si grand intervalle* (...) Combien de siècles (...) Combien de hasards (...) Combien de fois... »⁴³¹

El hiato entre la inmediatez del origen y las facultades del hombre civilizado no puede ser medido temporalmente y Rousseau lo acorrala hasta convertirlo en una crisis, la ruptura irreversible de un sistema; la Naturaleza – una ruptura que no puede surgir de su seno y debe ser exógena.

La frase de Rousseau posee una notable densidad léxica: al **meditar** la distancia entre la **sensación** y el **conocimiento**, ésta escapa al **concepto** (es propiamente inconcebible). De la sensación al conocimiento – Rousseau agota el arco epistemológico para indicar la *inconcebible* marginalidad de la ruptura. Esta distancia no es solamente impensable, aumenta cada vez que es “meditada”. La reflexión sobre el estado de naturaleza y la ruptura sistémica de la sociabilidad desagrega su objeto. Es impensable porque la condición de posibilidad de esta reflexión es esta misma ruptura.

Para dar cuenta de ella, para hacerlo desde el exterior de la posibilidad de la reflexión, Rousseau debe introducir un elemento desestabilizador capaz de satisfacer una serie de exigencias contradictorias:

El principio de ruptura debe garantizar la continuidad entre la naturaleza del hombre original y la Naturaleza⁴³² (hipostasiada y concebida como un sistema). El principio de ruptura no puede ser exterior a la Naturaleza porque ésta es – en el origen – completa. *Pero* debe ser una fuerza exterior a la Naturaleza, porque no debe poner en cuestión su unidad.

Debe dar cuenta de la modificación sistemática e irreversible del hombre original. *Pero* no debe comprometer la singularidad de su inmediatez.

Debe ser exterior al hombre original, de lo contrario la distancia entre éste y el hombre civilizado se confundiría. *Pero* no puede poner en peligro el axioma de su autonomía repetitiva.

⁴³¹ *Ibid.* p. 144

⁴³² Por ejemplo ; « la manière de vivre (...) qui nous était prescrite par la Nature » *Ibid.* p. 138

Rousseau está buscando, *in maquina*, un principio *ex maquina*. La aparición en el *Discurso* de este principio viene acompañada de una “tristeza” expresada de forma condicional y marcada por una “imbecilidad” que la aleja de toda complacencia:

« Pourquoi l’homme seul est-il sujet à devenir **imbécile** ? N’est-ce point qu’il retourne ainsi dans son état primitif, et que, tandis que la bête, qui n’a rien acquis et qui n’a rien non plus à perdre, reste toujours avec son instinct, l’homme rependant par la vieillesse ou d’autres accidents tout ce que sa perfectibilité lui avait fait acquérir, retombe ainsi plus bas que la bête même ?

Il serait triste pour nous d’être forcés de convenir que cette faculté distinctive et presque illimitée, est la source de tous les malheurs de l’homme ; que c’est elle qui le tire, à force de temps, de cette condition originaire, dans laquelle il coulerait des jours tranquilles et innocents ; que c’est elle qui, faisant éclore avec les siècles ses lumières et ses erreurs, ses vices et ses vertus, le rend à la longue le tyran de lui-même et de la nature. »⁴³³

La perfectibilidad es una facultad distintiva, la única que diferencia de forma incuestionable al hombre y al animal. Es también una facultad ilimitada, porque “la capacidad de perfeccionarse”, es aquella que permite desarrollar todas las demás facultades “*faculté qui, à l’aide des circonstances, développe successivement toutes les autres*”. No posee un contenido propio y presenta un estatus ambiguo – Es a la vez una facultad eficaz, y una abstracción en el discurso aplicada a la abstracción primera que era el hombre original; una facultad de segundo orden, una disposición general del hombre hacia las demás facultades y, al mismo tiempo, en el relato de la crisis del hombre original, posee los rasgos de una dinámica delimitada y específica, descrita por Rousseau como una amenaza que debe quedar al margen de la expresión directa: *sería* triste tener que admitir que la perfectibilidad es la fuente de todas las desgracias del hombre... como si el propio Rousseau quisiera quedar al margen de la expresión de sus consecuencias.

« ... **la perfectibilité**, les vertus sociales, et les autres facultés que l’homme naturel avait reçues en puissance, ne pouvaient jamais se développer d’elles mêmes, qu’elles avaient besoin pour cela du concours de plusieurs **causes étrangères** qui pouvaient ne jamais naître »⁴³⁴

La perfectibilidad cumple por lo tanto la función de un límite. Desde el orden de la naturaleza original, el orden – socializado – de las facultades es inexplicable y no es posible ni determinar una necesidad material ni dar cuenta de la espontaneidad de la ruptura. A partir de aquí Rousseau despliega un grupo de paradojas, que ponen en evidencia la reciproca determinación de las facultades. Lenguaje, reflexión, sociabilidad, se necesitan unas a otras como condiciones de posibilidad y quedan por lo tanto infundadas, marcadas por la misma contingencia exterior de la perfectibilidad de la que dependen:

« ... si les hommes ont eu besoin de la parole pour apprendre à penser, ils ont eu bien plus besoin encore de savoir penser pour trouver l’art de la parole »⁴³⁵

⁴³³ *Ibid.* p. 142

⁴³⁴ *Ibid.* p. 162

« ... la parole paraît avoir été fort nécessaire, pour établir l'usage de la parole. »⁴³⁶

« ... Quant à moi, effrayé des difficultés qui se multiplient, et convaincu de l'impossibilité presque démontrée que les langues aient pu naître et s'établir par des moyens purement humains, je laisse à qui voudra l'entreprendre la discussion de ce difficile problème, lequel a été le plus nécessaire, de la société déjà liée, à l'institution des langues, ou des langues déjà inventées, à l'établissement de la société. »⁴³⁷

Esta serie no busca establecer la unidad intrínseca de las facultades de la humanidad civilizada. Es, al contrario, un medio para disponerla como un límite infranqueable. Rousseau moldea un “principio de razón inexistente” que acorrala al hombre civilizado en una marginalidad ontológica. En la perfectibilidad la naturaleza ha depositado el potencial “casi ilimitado” de su propia negatividad y queda salvaguardada – en cierto modo inocentada –, por una ruptura que sólo es efectiva tras la intervención de un error o una modificación catastrófica, y sólo podrá ser aprehendida desde la naturaleza original como exterioridad.

La argumentación de Rousseau es casi voluminosa en un punto que en el horizonte general de su tesis podría parecer marginal. Es interesante remarcar qué es lo que esta maniobra costosa y sofisticada permite ganar al texto. La descripción del hombre natural se determinaba por su autonomía negativa en una naturaleza caracterizada por la repetición y la acronía. La noción de perfectibilidad disocia ambos términos. El hombre se convierte en fuente de error y salvaguarda gracias a ello la unidad de la Naturaleza concebida como un sistema autónomo.

Pero la ruptura de la repetición indeterminada de lo idéntico introduce un desplazamiento en la "naturaleza" del propio texto. Porque tras la aparición del "error" y su adscripción completa al hombre disociado de la Naturaleza autónoma, la narración del hombre deja de ser una “historia natural” y se convierte en el "drama moral" de su historia política que nos narra la paradójica historia de cómo, por error, el hombre perderá su autonomía pero al mismo tiempo *ganará* su oposición a una naturaleza exterior a él y objeto, por lo tanto, de su representación.

*

El retrato negativo del estado de naturaleza concluye con el establecimiento formal de la autonomía del hombre natural, y la definición de la perfectibilidad como contingencia y exterioridad. Sin embargo, la lectura del texto acontece – por definición – del otro lado, es decir desde el espacio distanciado del sujeto civilizado y su representación.

⁴³⁵ *Ibid.* p. 147

⁴³⁶ *Ibid.* p. 149

⁴³⁷ *Ibid.* p. 151

La división del discurso en sus dos partes coincide con el paso al espacio del sujeto lector (determinado por la representación y la escisión entre “ser y parecer”). Este “salto” toma la forma de una historia de la reflexión.

B - *Quelque funeste Hasard...* Una Historia de la reflexión

La constitución del sujeto acontece como una catástrofe. Su reflexividad lo determina como representación. El "espectáculo" es la naturaleza del sujeto y concluye con la institución del cuerpo político que cristaliza como una manipulación escénica.

*« L'extrême inégalité dans la manière de vivre, l'excès d'oisiveté dans les uns, l'excès de travail dans les autres (...) les aliments trop recherchés des riches (...) la mauvaise nourriture des pauvres, les transports immodérés des passions (...) les peines sans nombre (...) ; Voilà les funestes garants que la plupart de nos maux sont notre propre ouvrage, et que nous les aurions presque tous évités, en conservant la manière de vivre **simple, uniforme**, et solitaire qui nous était prescrite par la nature. Si elle nous a destinés à être sains, j'ose presque assurer que **l'état de réflexion est un état contre nature**, et que **l'homme qui médite est un animal dépravé** »⁴³⁸*

El término *réflexion* surge, en los primeros párrafos del *Segundo Discurso* antes de que haya comenzado el retrato del hombre natural, en el seno de una breve deliberación sobre la salud del hombre primitivo.

La “mala salud” del hombre socializado, explica Rousseau, es “su propia obra”, el fruto de sus costumbres. Rousseau no proporciona una lista de “malos hábitos” ni desgrana una etiología de su debilidad. Su argumento es general y en cierto modo indirecto. La civilización ha producido una multiplicación de los extremos y frente a la uniformidad de las condiciones de vida en los pueblos primitivos el hombre civilizado vive en un universo de contrarios; la riqueza y la pobreza, el ocio y el trabajo, la excitación y la monotonía, la sofisticación y la tosquedad...

La relación entre la “reflexión”, como expresión de las facultades superiores del hombre en sociedad, y el despliegue de estas parejas de opuestos – entre ellas la desigualdad social que las estructura y que es el objeto del discurso – es tratada mediante una simple aposición. Conservando la uniformidad de nuestras costumbres habríamos evitado nuestros males, asegura Rousseau, antes de introducir una proposición condicional: si la

⁴³⁸ *Ibid.* p. 138

naturaleza nos ha destinado a ser sanos, el estado de reflexión es entonces un estado *contra natura* y el hombre que medita es un animal depravado.

El texto presenta un deslizamiento de significado que aporta una clave interpretativa. Rousseau utiliza implícitamente dos sentidos del término ‘desigualdad’. Por un lado la desigualdad es aquello a lo que el discurso intenta dar respuesta y que depende de la primera disociación de la serie: la ociosidad de unos frente al trabajo de otros. Pero convertida en principio de una concatenación de contrarios, la desigualdad se convierte en un principio de diferenciación que, de la unidad “simple y uniforme”, hace surgir un espacio semánticamente estructurado. La desigualdad constituye sobre todo una modificación epistemológica, la ruptura de la unidad indiferenciada en la multiplicidad estructurada de opuestos que coincide, en la narración de Rousseau, con el surgimiento del lenguaje. La aparición de la reflexión no es una instancia de nuestras malas costumbres. La reflexión se sitúa en el origen como principio diferenciador que rompe la unidad repetitiva de la naturaleza.

Desde la perspectiva de la producción del retrato del hombre original durante la primera parte del discurso, el esfuerzo de Rousseau se había centrado en el establecimiento de la imposibilidad de esta ruptura. Se trataba, insistía, de un ejercicio teórico. Pero esta prevención no desactiva el porte paradójico de su propuesta. Porque esta ruptura y la existencia del hombre civilizado y de un espacio signifiante semánticamente estructurado es la primera evidencia de la que disponen Rousseau y su lector, la que – verdaderamente – dan por hecho tanto la existencia del discurso como la posibilidad de su lectura. La ruptura de la unidad abstracta del hombre natural, su espaciamento en reflexión.

La peripecia del hombre “tal y como lo conocemos” es la de la apertura de este espacio, la disociación del ser y del parecer y de la posibilidad de la representación, comienzo y principio de su historia gregaria, a la que pertenece necesariamente el lector, y tomará la forma de una catástrofe escénica.

El origen de la réflexion

*« Cette application réitérée **des êtres divers à lui-même**, et les uns aux autres, dû naturellement engendrer dans l'esprit de l'homme **les perceptions de certains rapports**. Ces relations que nous exprimons par les mots de grand, de petit, de fort, de faible, de vite, de lent, de peureux, de hardi, et d'autres idées pareilles, comparées au besoin, et presque sans y songer, produisirent enfin chez lui **quelque sorte de réflexion**, ou plutôt une **prudence machinale** qui lui indiquait les précautions les plus nécessaires à sa sûreté.*

Les nouvelles lumières qui résultèrent de ce développement augmentèrent sa supériorité sur les autres animaux, en la lui faisant connaître. Il s'exerça à leur dresser des pièges, il leur donna le change en mille manières, et quoique plusieurs le surpassassent en force au combat, ou en vitesse à la course, de ceux qui pouvaient lui servir ou lui nuire, il devint avec le temps

le maître des uns, et le fléau des autres. C'est ainsi que le premier regard qu'il porta sur lui-même y produisit le premier mouvement d'orgueil ; c'est ainsi que sachant encore à peine distinguer les rangs, et se contemplant au premier par son espèce, il se préparait de loin à y prétendre par son individu.

Quoique ses semblables ne fussent pas pour lui ce qu'ils sont pour nous, et qu'il n'eût guère plus de commerce avec eux qu'avec les autres animaux, ils ne furent pas oubliés dans ses observations. Les conformités que le temps pu lui faire apercevoir entre eux, sa femelle et lui-même, le firent juger de celles qu'il n'apercevait pas, et voyant qu'ils se conduisaient tous, comme il aurait fait en de pareilles circonstances, il conclut que leur manière de penser et de sentir était entièrement conforme à la sienne, et cette importante vérité, bien établie dans son esprit, lui fit suivre par un pressentiment aussi sûr et plus prompt que la Dialectique, les meilleures règles de conduite que pour son avantage et sa sûreté il lui convînt de garder avec eux.

Instruit par l'expérience que l'amour du bien-être est le seul mobile des actions humaines, il se trouva en état de distinguer les occasions rares où l'intérêt commun devait le faire compter sur l'assistance de ses semblables, et celles plus rares encore où la concurrence devait le faire défier d'eux. Dans le premier cas il s'unissait avec eux en troupeau, ou tout au plus par quelque sorte d'association libre qui n'obligeait personne, et qui ne durait qu'autant que le besoin passager qui l'avait formée. Dans le second chacun cherchait à prendre ses avantages, soit à force ouverte s'il croyait le pouvoir, soit par adresse et subtilité s'il se sentait le plus faible.»⁴³⁹

El texto se inicia con una “aplicación”; la capacidad de un individuo, de relacionar los diferentes seres ‘consigo mismo’ y de percibir el resultado, “les rapports”, de la comparación entre ellos. El inicio de este pasaje no refiere, por lo tanto, a unas facultades cognitivas constituidas – algo que Rousseau reprocha a sus predecesores –, aquellas que dependen del lenguaje, que dan por supuesta la socialización y pertenecen *ex hypothesi* al hombre civilizado.

El *Discurso* pretende describir el proceso de su aparición y se precisa alrededor de una estructura de puesta en relación de dos “percepciones” que sólo requiere, para ser viable, el esquema de un receptor de estas percepciones que en el texto será el sintagma ‘lui-même’. Que Rousseau deba recurrir a una forma pronominal reflexiva en la narración del origen de la reflexión – una verdadera arqueología de las facultades – da cuenta de cómo debe hilvanar al límite de un lenguaje que parece constantemente dar por supuesto aquello de cuya formación quiere proporcionarnos el relato.

Pero, continúa, la reflexión es también una suerte de prudencia automática “*une prudence machinale*”, es decir, cierta disposición involuntaria para la acción o, más bien, un principio automático de acción que precede a una “voluntad” constituida.

Ambas facetas son heterogéneas pero se conjugan en una dinámica que toma forma desde el segundo párrafo: la *reflexión* como facultad de establecer *percepciones* modifica la *acción* del hombre y el éxito de ésta última se convierte a su vez en objeto de

⁴³⁹ *Ibid.* p. 165

su percepción. Esta alimentación recíproca completa el significado del término ‘reflexión’ como producción de una representación de sí ; “la primera mirada que el hombre dirige hacia sí mismo”, un significado, que corresponde con la etimología de la palabra ‘reflexión’ *reflexus* – reflecto (curvar, doblar).

Gracias a la *reflexión* el hiato entre la interioridad autónoma y la exterioridad concebida como pura negatividad – que cristalizaba en el retrato del hombre natural – se cierra. En la reflexión como representación de sí, la curvatura especular convierte al sujeto en su propio objeto, o viceversa, al objeto de su acción – sí mismo – en sujeto receptor de su representación.

El experimento Marivaldiano de la *La Dispute* había mostrado el potencial dinámico del descubrimiento del reflejo – la inestabilidad de un proceso que se modificaba inmediatamente hacia la vanidad al cerrarse sobre el sujeto el circuito de la mirada. El texto de Rousseau también describe una aceleración dinámica. Las expresiones se siguen en cascada, gracias a la repetición de la forma adverbial “*c’est ainsi*”; la reflexión lanza un movimiento que parece adquirir fuerza a cada estadio. Nada más tomar conciencia de su valor genérico como hombre (*in genus; ingenuus*), éste se representa a sí mismo preparándose para merecerlo como “individuo”. La relación es descrita en los términos de una modificación formal que produce un efecto de aceleración y de pérdida de relieve. Si la primera parte del *Discurso* se cerraba sobre una naturaleza inmóvil enfrentada a la aporía de su transformación, la dinámica de la reflexión multiplica al contrario sus rupturas y las presenta como inmediatas e inevitables. El retrato del hombre, tras la aparición de la reflexión, es radicalmente inestable.

Así, el hombre debe extraer de la imagen que ha constituido de sí como miembro de su especie el contenido de la vanidad que va a individualizar como representación de “sí mismo”, una vez esta vanidad ha quedado constituida va a dirigirse de nuevo hacia sus “semejantes” – con los que, nos recuerda Rousseau, no mantiene hasta ahora relación alguna y a los que apenas distingue de los demás animales – para descubrir en ellos una percepción de sí compartida.

En este momento, el movimiento alrededor del hiato entre exterioridad e interioridad vuelve a acelerarse. La *reflexio*⁴⁴⁰, la curvatura entre la percepción y la acción, que se ha constituido en representación de sí, transforma las similitudes – “*les conformités*” – perceptibles entre los otros hombres y “sí mismo” (del que ahora posee un imagen representada), en la proyección de la propia reflexión hacia la interioridad de sus semejantes que son reconocidos, de este modo, como una estructura (reflexiva) análoga, con idénticos “móviles” y la posibilidad por lo tanto de un interés compartido.

⁴⁴⁰ reflexio: la circulación entre la percepción de sí y la acción que constituye el circuito especular.

La catástrofe y la escena del sujeto escindido

*« Plus on y réfléchit, plus on trouve que cet état était le moins sujet aux révolutions, le meilleur à l'homme, et qu'il n'en a du sortir que par **quelque funeste hasard** »⁴⁴¹*

« CATASTROPHE. T. f. Terme de Poésie. C'est le changement, & la révolution qui se fait dans un Poème dramatique, et qui le termine -, catastrophe, tristis fabulae exitus. La plupart des pièces tragiques d'Euripide ont une catastrophe malheureuse & funeste. Dac. Aristote préfère un fin triste, une catastrophe malheureuse, pour la Tragédie, parce qu'elle est plus propre à exciter la terreur & la pitié, qui sont les deux fins de la Tragédie.

Ce mot vient du grec καταστροφή, renversement, bouleversement l'issue d'une affaire.

CATASTROPHE se dit figurément d'une fin funeste & malheureuse, parce que d'ordinaire les actions qu'on représente dans les Poèmes dramatiques sérieux, sont sanglantes. »⁴⁴²

La narración de Rousseau no describe un proceso lineal, alimentado exteriormente por peripecias que modificarían la posición del hombre en una sucesión de estados. Su relato implica una aceleración que tiende, como las tragedias de Eurípides según el diccionario de Trévoux, hacia su catástrofe, hacia “una revolución que finaliza el relato”. Pero este relato depende de la inestabilidad inherente al sujeto una vez el proceso reflexivo ha comenzado. Reiterando el mismo mecanismo, vuelve a poner en juego los elementos que permitieron la aparición de la reflexión: la comparación del contenido de las percepciones, la expresión de una discriminación del valor y, gracias a la mutua sustentación entre la percepción y la acción, la conversión del valor en objeto, de nuevo, de su representación.

Cuando el hombre es capaz de reconocer a sus semejantes y la reflexión ha permitido al individuo autónomo reconocer la identidad común de sus intereses, la colaboración entre hombres se vuelve posible y éstos empiezan a encontrarse. Pero a su vez, este trato común multiplica las circunstancias en las que pueden compararse y asignar entre ellos una preferencia. A partir de entonces se constituye una realidad objetiva nueva, la mirada:

« Chacun commença à regarder les autres et vouloir être regardé soi-même, et l'estime publique eut un prix »⁴⁴³

⁴⁴¹ *Ibid.* p. 171

⁴⁴² Dictionnaire universel françois et latin : Trévoux (1771). *Ibid.* tome I. p. 1505

⁴⁴³ Jean-Jacques Rousseau ; *Discours sur l'Origine et les Fondements de l'Inégalité.* *Ibid.* p. 169

La modificación que describe Rousseau tiene lugar inmediatamente, en esta única frase. La mirada “de cada uno”, es decir el conjunto de miradas individuales, se transforma mediante un salto cualitativo cuando esta suma se convierte a su vez en objeto de una única representación - “la estima pública” - que ya no coincide, como en el inicio del proceso de la *reflexio*, con la función subjetiva de la asignación de valor. Esta objetivación recupera toda la ambigüedad ontológica que poseía el primer espaciamento del sujeto al descubrir vanidad. La facultad representativa se convierte a su vez en un objeto diferenciado de la representación: la estima pública no es una media matemática que escaparía al juego de valorización de este primer tribunal y trascendería a los actores del relato de Rousseau. Cristaliza, al contrario, con una visibilidad excesiva y exterior al individuo en el mismo momento en el que es perceptible. La iteración combinatoria de la reflexión ha producido un salto cualitativo, la asignación de valor del individuo autónomo ha sido substituida por la asignación gregaria de la estima pública, que enajena del primero las funciones del sujeto. La mirada gregaria se convierte en detentor del juicio y, como veremos inmediatamente, en receptor único de su imagen.

« Il fallut pour son avantage se montrer autre que ce qu'on était en effet. Être et paraître devinrent deux choses tout à fait différentes (...) et de cette distinction sortirent le faste imposant, la ruse trompeuse et tous les vices qui en sont le cortège. D'un autre côté, de libre et indépendant qu'était auparavant l'homme, le voila par une multitude de nouveaux besoins assujetti pour ainsi dire à toute la nature et surtout à ses semblables dont il devient l'esclave ... Il faut donc qu'il cherche sans cesse à les intéresser à son sort... »⁴⁴⁴

En tanto que objeto independiente de la percepción, la estima pública es a su vez un medio de acción. Del mismo modo que el éxito de la acción abría la posibilidad de una modificación de la percepción de sí y el surgimiento del orgullo, en este primer momento de la vida gregaria la existencia de una imagen de sí objetivada como estima pública se convierte a su vez en un instrumento privilegiado, en un material que puede ser modificado.

La disociación del ser y el parecer que surge de la voluntad de “parecer otro de lo que uno es” invierte la relación entre la imagen y la acción y constituye por ello una verdadera actividad ontológica. En la descripción de la vanidad, la modificación no intencional de una percepción de sí era el resultado del éxito de una acción. En la representación gregaria, la acción está constituida por la modificación intencional de una percepción. Pero esto sólo es posible porque la representación acontece en una estructura en la que un público gregario ya está constituido. La estima pública – *le Regard* – es la receptora necesaria de la percepción y la división ontológica entre apariencia y verdad sólo cristaliza en un espacio escénico que siempre es exógeno, es decir, cuya definición es la exterioridad constituida por el *Regard*.

A partir de este momento, concluye Rousseau, cada uno depende de sus semejantes, depende de su mirada y de la constitución en ella de la propia imagen. En el relato de

⁴⁴⁴ *Ibid.* pp. 174-5

Rousseau esta transformación, de la que depende el éxito de cualquier empresa, coincide con la especialización del trabajo y el surgimiento de una economía diferenciada. Pero esta modificación no subordina la transformación fundamental de la “economía de la mirada”. El estado de interdependencia, – o simplemente de vida en sociedad – es aquel en el que la curvatura de la reflexión recorre incesantemente el circuito que va de la percepción a la asignación de valor y de ésta a la acción, cuando el individuo debe “*interesar a sus semejantes*” y convertirse en principio de su labor.⁴⁴⁵ El juego especular forma inmediatamente parte de la realidad “material” de la vida gregaria del sujeto.

Le projet le plus réfléchi; La constitución política, la piedad y su público

« Il n'est pas possible que les hommes n'aient pas fait enfin des réflexions sur une situation aussi misérable, et sur les calamités dont ils étaient accablés. Les riches surtout durent bientôt sentir combien leur était désavantageuse une guerre perpétuelle (...) Destitué de raisons valables pour se défendre ; écrasant facilement un particulier , mais écrasé lui-même par des troupes de bandits ; seul contre tous (...) le riche pressé par la nécessité , conçut enfin le projet le plus réfléchi qui soit jamais entré dans l'esprit humain ; ce fut d'employer en sa faveur les forces mêmes de ceux qui l'attaquaient (...) de leur donner d'autres institutions qui lui fussent aussi favorables que le droit naturel lui était contraire.

*Dans cette vue, après avoir exposé à ses voisins l'horreur d'une situation qui les armait tous les uns contre les autres (...) il inventa aisément des raisons spécieuses pour les amener à son but « Unissons nous », leur dit-il... »*⁴⁴⁶

El relato de Rousseau finaliza – alcanza su catástrofe – con la descripción de un momento de máxima actividad reflexiva, ***le projet le plus réfléchi***, “el proyecto más madurado” y aquel en el que la *reflexio* adquiere su mayor alcance. La expresión “el proyecto más...” que permite en francés una ambigüedad que pierde el castellano al disponer de un adjetivo construido sobre el participio de “reflechar”, a la vez reflexionar

⁴⁴⁵ « *Sitôt que je fus en état d'observer les hommes, je les regardais faire, et je les écoutais parler ; puis, voyant que leurs actions ne ressemblaient point à leurs discours, je cherchai la raison de cette dissemblance, et je trouvai qu'être et paraître étant pour eux deux choses aussi différentes qu'agir et parler, cette deuxième différence était la cause de l'autre. (l'origine de cette différence) Je la trouvai dans notre ordre social (...) de tout point contraire à la nature ».* Jean-Jacques Rousseau ; *lettre à Christophe de Beaumont*, in *O.C. Pléiade*. T.iv pp. 925-1007

Rousseau no ha tratado siempre la distinción de ser y parecer con un idéntico prisma conceptual. La *Lettre à Christophe de Beaumont, Archevêque de Paris*. (1762) que Starobinski cita en la *Transparence et l'obstacle* (*ibid.* p. 16) la hace coincidir con la inconsistencia entre la acción y el discurso. Entre el ser y el parecer median la hipocresía y la mala fe, pero la acción constituiría en sí misma el “ser” de cada uno. Rousseau se instala en la posición del “espectador” distanciado, en un topos dieciochesco que ya conocemos, y describe la contradicción entre lo que los “hombres dicen y lo que hacen”. En el *Discurso* y en el orden de la representación, la distinción entre lenguaje y acción pierde su valor. La acción implica una estructura de significado y no existe acto de lenguaje que pueda distinguirse de sus consecuencias.

⁴⁴⁶ *Ibid.* pp. 176-7

y reflejar, constituye una hipérbole que Rousseau no circunstancia temporalmente. Es verdaderamente – e intempestivamente – el último grado de la reflexión, aquel en el que gracias al contrato de soberanía es instituido el cuerpo político.

La expresión de *Contrato* no aparece inmediatamente en el texto del segundo discurso. Lo hará sólo más adelante, cuando el relato de Rousseau ha terminado y el ensayo se cierra – como se había abierto – con una discusión doxográfica sobre los orígenes posibles del “contrato entre el pueblo y los gobernantes que éste se ha dado”.⁴⁴⁷ Frente al texto del *Contrato Social* (1762) en el que unos años más tarde buscará el establecimiento de un principio de legitimidad en la institución política, el *Segundo Discurso* descubre en el “pacto” de constitución del “poder supremo” la indicación de la ilegitimidad fundamental e irreductible de la comunidad gregaria y la pérdida irreversible de la autonomía individual del hombre natural.⁴⁴⁸

Porque en la *catástrofe* de la historia de la reflexión el pacto de soberanía es un doble engaño y una doble curvatura reflexiva.

Los hombres producen primero una representación de su “situación miserable”. Esta reflexión (esta preocupación) surge de la “necesidad” y es una “urgencia” para el individuo que más le debe a la existencia gregaria. Se trata del “opulento” (*le riche*) que depende completamente del trabajo especializado de sus semejantes y es por lo tanto más vulnerable al estado de guerra perpetua. Se encuentra “solo y enfrentado a todos” y queda “destituido de razones para defenderse”. Esta “destitución” – la expresión es precisa – describe la singularidad de su situación: su riqueza es producto de la ruptura con el sistema de la autonomía natural – puesto que depende del trabajo especializado y del intercambio en una economía gregaria – y no puede por lo tanto reivindicarlo en su defensa. Su opulencia es *contra natura* y debe buscar el amparo en una determinación de la acción de sus semejantes que no pertenezca a ésta. La necesidad que motiva su acción pertenece por lo tanto – para él, solo y enfrentado a los hombres como el actor a su público – al orden de la representación, debe crear nuevas razones, “otras instituciones” que substituyan al derecho natural y produzcan nuevas motivaciones en la acción de sus semejantes.

Pero a su vez, este proyecto, “*le plus réfléchi*”, aquel que ha necesitado mayor circulación especular, toma también la forma de una *representación*; es la exposición de una pantomima, la puesta en escena del *horror*. Una comedia cargada de “razones

⁴⁴⁷ *Ibid.* p. 184

⁴⁴⁸ La tensión entre ambos textos merecería ser estudiada aparte, pero la obra de Rousseau es, en este punto, indudablemente polifónica y el uso crítico de la noción de contrato en el *Discurso* escapa a la lectura que de Rousseau propuso, a partir de Benjamin Constant, una tradición liberal que insistió exclusivamente en la enajenación de la individualidad que parecía indisociable de la formación de la “voluntad general” “...*le plus terrible auxiliaire de tous les genres de despotisme...*”. Pero ninguno de sus críticos ha sabido describir con la viveza - y en cierto modo amargura - de estas líneas de Rousseau el antagonismo entre el individuo y su existencia gregaria. Cf. Benjamin Constant; *Principes de politique applicables à tous les gouvernements représentatifs* (1815) in *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1957. p. 1071

especiosas” que Rousseau introduce con un discurso directo, destinado a un seducir a público “grosero”, “avaro” y “ambicioso”.

« *Telle fut, ou dut être, l'origine de la société et des lois, qui donnèrent de nouvelles entraves au faible et de nouvelles forces au riche, détruisirent sans retour la liberté naturelle* »⁴⁴⁹

El éxito de esta seducción colectiva permite la transferencia de la representación de la escena hacia su público, que se constituye en este instante como un receptor colectivo y señala el inicio de la institución política. Rousseau puede dar, por fin, respuesta a la pregunta de la academia: la desigualdad se legitima en el artificio contractual y la puesta a distancia definitiva de la ley natural, su substitución mediante la doble *reflexio* de la representación y la institución de un cuerpo gregario – su público – en la puesta en escena del pacto social.

La piedad y el retrato del sujeto escindido

La manipulación contractual será el último episodio del relato de Rousseau, su catástrofe definitiva – *tristis fabulae exitus* –, porque implica un cambio en la naturaleza de su objeto. Tras la constitución del cuerpo político es necesario un cambio de ejercicio, y en este sentido, el segundo discurso nos ofrece una perspectiva entre bastidores de la institución del “soberano” y la “voluntad general” del *Contrato Social*, el momento en el que ambos conceptos pueden constituirse.

Pero el relato de la reflexión es, sobre todo el relato del sujeto, de su evanescencia entre la autonomía repetitiva del hombre natural y la delegación contractual de la soberanía (o su enajenación gregaria). La libertad natural no ha abandonado en ningún momento el relato. Actúa como límite en el espacio de representación que genera la reflexión. Delimita la escena – evanescente en el segundo discurso – del sujeto, mediante la pulsión catastrófica por excelencia, como nos recordaba el diccionario de Trévoux; la piedad.

La oposición entre piedad natural y sociabilidad constituía un elemento potencialmente destabilizador en el *Segundo Discurso*. ¿Cómo justificar la autonomía radical del hombre natural frente al sentimiento de simpatía hacia sus semejantes? ¿Cómo distinguir el potencial agregador de la piedad, de la sociabilidad artificial y depravada del hombre civilizado? Cómo evitar, finalmente, convertir la piedad en principio de la vida gregaria, admitir que gracias a ella la sociabilidad formaba parte inmediata de su naturaleza; «*qu'un penchant naturel ait porté les hommes à s'unir en société* », e invalidar la tesis principal del discurso convirtiendo al hombre en un ser naturalmente sociable.

« *Tel est le pur mouvement de la Nature, **antérieur à toute réflexion** : telle est la force de la pitié naturelle, que les mœurs les plus dépravées ont encore peine à détruire...* »⁴⁵⁰

⁴⁴⁹ Jean-Jacques Rousseau ; *Discours sur l'Origine et les Fondements de l'Inégalité*. Ibid. p. 178

La piedad, nos explica Rousseau es “anterior a la reflexión” no depende por lo tanto de la objetivación de la percepción ni de la institución gregaria de la *Mirada (le Regard)*. El hombre moderno, el hombre depravado que se inscribe en el circuito especular y se define mediante la posibilidad de la mimesis, padece su influencia pero sólo porque la piedad ha quedado fuera de su alcance, latente en algún lugar – su naturaleza – al que ya no tiene acceso. La piedad posee influencia a pesar de la depravación del hombre y gracias a su propia eficacia. Es, por lo tanto, una fuerza independiente que no pertenece al sujeto.

Esta descripción hubiese bastado para construir el argumento; la piedad no funda el devenir gregario del hombre natural, que depende, como sabemos, de la reflexión y la vanidad. Pero al desarrollarlo, Rousseau utilizará una referencia a la escena que en cierto modo compromete su eficacia:

« ...on voit tous les jours *dans nos spectacles* s'attendrir et pleurer aux malheurs d'un infortuné tel, qui, *s'il était à la place du tyran*, aggraverait encore les tourments de son ennemi »⁴⁵¹

Cada día en *nuestros espectáculos* el público se “enternece” frente al dolor (representado) de la víctima sobre la escena, cuando, en la vida (verdadera), no dudaría en comportarse como su verdugo.

El hombre moderno (mimético) queda a merced de la fuerza autónoma (y no mimética) de la piedad natural cuando se expone a la representación del dolor, a su puesta en escena, pero no cuando se enfrenta al sufrimiento verdadero.

El argumento es insólito; ¿por qué no haber expuesto al hombre moderno a una situación donde la piedad pudiera ejercerse frente a un dolor real y no su simulacro? ¿Por qué buscar la prueba de la resiliencia de la piedad natural allí donde, según la definición de Rousseau, no puede ejercerse; sobre la escena del teatro, como representación de una representación, mimesis de un sujeto en el que ser y parecer se han escindido? ¿Es posible que esta entrada en escena de “la naturaleza” – en esta representación *contra natura* – nos diga algo sobre la naturaleza de la representación?

El argumento consta de dos proposiciones:

a) El hombre socializado, público espectador de la tragedia, enfrentado a la representación del sufrimiento, “padece” la piedad natural como límite negativo de su reflexión, como una resiliencia de la naturaleza de la que se ha escindido pero que guarda suficiente fortaleza para manifestarse a pesar de su depravación.

⁴⁵⁰ *Ibid.* p. 155

⁴⁵¹ *Ibid.*

b) El público lector, a quien el comentario y la imagen del público del teatro van dirigidos, descubre en la representación del público convertido en verdugo (que surge del condicional en *s'il était à la place du tyran*) – **su** verdadera perversión.

El texto juega explícitamente con la tensión semántica entre la escena y la platea entre la “ternura” del espectador y los “tormentos” de la víctima del tirano. Entre la piedad natural y la crueldad depravada. Pero el verdadero pivote de la argumentación reside en la modificación de la posición del ‘espectador’.

La primera proposición describe a ‘el público’ socializado del teatro frente a la escena.

La segunda proposición transforma a su vez a este ‘público’ en objeto de una representación – le obliga, *Actor de buena fe*, a subir a escena para encarnar al tirano. Y lo logra mediante una hipótesis que convierte al lector de Rousseau en un segundo “público” en la representación del hombre socializado y de su crueldad latente.

Pero ambos públicos no pueden permanecer separados. La segunda proposición describe precisamente lo que el espectador de la primera está presenciando: la puesta en escena de la crueldad. El texto produce su propia tensión mimética cuando establece una relación de identidad entre el primer ‘público’ en el relato y el lector atrapado en su propio estatus como espectador de la escenografía de Rousseau. Entre la perversión del primero y la que el segundo descubre en su seno en esta latente acusación del autor.

Ambas proposiciones describen la complejidad referencial de una única representación, en la que el público gregario se descubre a sí mismo en la imagen acusadora de Rousseau y en la que el lector se descubre a su vez como parte de este público gregario. Pero esta imagen es a su vez una *reflexio*. Una segunda representación que pertenece a un teatro segundo y la acusación constituye una representación de la representación... En la escritura paradójica de Rousseau la crítica del sujeto escindido, aquel que reflexiona porque ha distinguido su ser de su parecer, se constituye como un espaciamento reflexivo (una escisión reflexiva) del sujeto. La crítica de la representación debería tomar la forma de una representación de la representación.

La puesta en escena de la piedad sera el lugar privilegiado por Rousseau para ejercer esta crítica de la representación. Pero esta es a su vez una *prestación* y el texto es también la puesta en escena del conflicto con su lector, pues este queda necesariamente del lado del público gregario. Esta paradoja escénica del segundo discurso es silenciosa porque actúa sobre la posibilidad misma de su lectura. Indica un punto ciego, una zona de *Blindness* en el vocabulario de Paul de Man⁴⁵². La paradoja de la piedad compromete la estancia del “público” y del “lector” y no puede ser ella misma objeto de representación. La crítica de la representación - si esta debía tomar la forma de una representación - es por lo tanto inconsistente pero adquiere su eficacia de su propia inviabilidad. Veremos, que esta paradoja callada, fundará la capacidad del texto de

⁴⁵² Paul de Man ; *Blindness and Insight; Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Theory and History of Literature, Vol. 7; 2nd Ed. Routledge, 1983

Rousseau para desestabilizar la posición del lector, para lograr que su lectura, en cierto modo, sea imposible.

La piedad y su público

La capacidad de una representación para provocar piedad – el éxito de una tragedia al alcanzar su *catastrofe* – debía ocupar de forma precisa la atención de Rousseau en escritos posteriores al *Segundo Discurso* porque ponía a prueba las líneas fundamentales de su crítica de la mimesis. La eficacia de esta última para provocar artificialmente un sentimiento que pertenece a la naturaleza primera del hombre ponía en peligro las distinciones que operaban en la base de su universo conceptual; entre naturaleza y artificio, entre lenguaje y expresión natural, entre la autonomía y la transparencia necesaria de la empatía, entre la soledad y la vida gregaria...

Su enunciado explícito como problema en el *Essai sur l'origine des langues*⁴⁵³ no dista mucho de alguna de las fórmulas que podíamos leer en la *Paradoja del comediante* de Diderot:

« *J'ai dit ailleurs pourquoi les malheurs feints nous touchent bien plus que les véritables. Tel sanglote à la tragédie, qui n'eut de ses jours pitié d'aucun malheureux.* »⁴⁵⁴

¿Por qué produce un efecto más poderoso la representación artificiosa de un sentimiento que su exposición verdadera? Se trata de una pregunta a la que el autor "ya ha dado respuesta"; así, al menos, lo asegura en esta nota al *Essai sur l'origine des langues*, publicado póstumamente en 1782, pero cuya redacción comenzó en el periodo que discurre entre el *Segundo Discurso* (1755) y la *Lettre à d'Alembert* (1758). La respuesta se encuentra en "otro lugar"⁴⁵⁵ y ha sido formulada en otro momento. Un pretérito que

⁴⁵³ Jean-Jacques Rousseau ; *Essai sur l'origine des langues* (1782) in *Collection Complète des Oeuvres de J.J Rousseau Genève 1782, Tome viii*

⁴⁵⁴ *Ibid.* p. 361

⁴⁵⁵ El texto al que la nota acompaña (el ensayo sobre el origen de las leguas) nos ofrece "aquí y ahora" una explicación posible del déficit de afectación de lo verdadero. Al menos una respuesta parcial que parece inscribirse explícitamente en la reflexión sobre la escena:

« *Mais lorsqu'il est question d'émouvoir le cœur & d'enflammer les passions, c'est toute autre chose. L'impression successive du discours, qui frappe à coups redoublés, vous donne bien une autre émotion que la présence de l'objet même, où d'un coup d'œil vous avez tout vu. Supposez une situation de douleur parfaitement connue, en voyant la personne affligée vous serez difficilement ému jusqu'à pleurer ; mais laissez-lui le tems de vous dire tout ce qu'elle sent, & bientôt vous allez fondre en larmes. Ce n'est qu'ainsi que les scènes de tragédie font leur effet. La seule pantomime sans discours vous laissera presque tranquille ; le discours sans geste vous arrachera des pleurs. Les passions ont leurs gestes, mais elles ont aussi leurs accens, & ces accens qui nous font tressaillir, ces accens auxquels on ne peut dérober son organe, pénètrent par lui jusqu'au fond du cœur, y portent malgré nous les mouvemens qui les arrachent, & nous font sentir ce que nous entendons. Concluons que les signes visibles rendent l'imitation plus exacte, mais que l'intérêt s'excite mieux par les sons.* »

podría referir a la propia *Lettre à d'Alembert*⁴⁵⁶ o a un breve texto de título explícito: *De l'imitation théâtrale* publicado en Ginebra en 1764 en el que Rousseau se inscribe explícitamente en la tradición anti-mimética platónica al retomar los argumentos más conocidos del *Libro X* de la *República* y expurgarlos de la inquietante teatralidad del diálogo platónico y que asegura haber redactado como apéndice a la *Lettre*. Los pasajes en los que Rousseau ha respondido a la pregunta sobre la sensibilidad y la representación del sufrimiento podrían ser los siguientes:

Lettre à M. d'Alembert⁴⁵⁷ ;

« Si, selon la remarque de Diogène-Laërce, **le cœur s'attendrit plus volontiers à des maux feints qu'à des maux véritables** ; si les imitations du Théâtre nous arrachent quelquefois plus de pleurs que ne serait la présence même des objets imités ; c'est moins, comme le pense l'Abbé du Bos⁴⁵⁸, parce que les émotions sont plus faibles & ne vont pas jusqu'à la douleur, que parce qu'elles sont pures & sans mélange d'inquiétude pour nous-mêmes. En donnant des pleurs à ces fictions, nous avons satisfait à tous les droits de l'humanité, sans avoir plus rien à mettre du notre ; au-lieu que les infortunes en personne exigeraient de nous des soins, des soulagements, des consolations, des travaux qui pourraient nous associer à leurs peines, qui coûteraient du moins à notre indolence, & dont nous sommes bien aises d'être exemptes. On dirait que notre cœur se resserre, de peur de s'attendrir à nos dépens.

Au fond, quand un homme est allé admirer de belles actions dans des fables, et pleurer des malheurs imaginaires, qu'a-t-on encore à exiger de lui ? N'est-il pas content de lui-même ? **Ne s'applaudit-il pas de sa belle âme** ? Ne s'est-il pas acquitté de tout ce qu'il doit à la vertu par l'hommage qu'il vient de lui rendre ? Que voudrait-on qu'il fît de plus ? Qu'il la pratiquât lui-même ? **Il n'a point de rôle à jouer : il n'est pas comédien**. Plus j'y réfléchis, et plus je trouve que tout, ce qu'on met en représentation au théâtre, on ne l'approche pas de nous, on l'en éloigne. »

De l'imitation théâtrale⁴⁵⁹ ;

« ... loin de s'indigner qu'un homme vertueux s'abandonne à des douleurs excessives, loin de nous empêcher de l'applaudir dans son avilissement, elle nous laisse **applaudir nous-mêmes de la pitié qu'il nous inspire** »

La distinción eficaz en este texto es la que rige entre el “objeto” y el “discurso”. El dolor provoca menos emoción que el ‘relato del dolor’ pero el argumento no versa sobre la representación y la especificidad de la mimesis escénica y su influencia sobre el público. La pantomima no es eficaz, explica Rousseau, sin el discurso que la acompaña... No existe por lo tanto una plusvalía de la representación, tan sólo una eficacia del lenguaje que depende a su vez de su íntima pertenencia – es la tesis principal del *Essai* – a la expresión natural de las pasiones. El discurso produce efectos, por su propia materialidad sonora; por sus “acentos”.

⁴⁵⁶ Jean-Jacques Rousseau ; *Lettre à d'Alembert* (1758), Flammarion "GF", Paris, 2003

⁴⁵⁷ *Ibid.* p. 73

⁴⁵⁸ « comme le pense l'Abbé du Bos » La referencia a Du Bos anuncia el desplazamiento argumental del texto. El argumento de las *Reflexiones* es el placer, no la piedad o la empatía del público. Cf. Jean Baptiste Du Bos ; *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) P.-J. Mariette, Paris, 1740. vol. 1 p. 1 : « On éprouve tous les jours que les vers et les tableaux causent un plaisir sensible ; mais il n'en est pas moins difficile d'expliquer en quoi consiste ce plaisir qui ressemble souvent à l'affliction... »

⁴⁵⁹ *De l'imitation théâtrale*, in Jean-Jacques Rousseau, *O.C.* Pléiade t.v, pp.1190&sec.

La respuesta en la *Lettre*, “el corazón se conmueve antes de los males fingidos que de los verdaderos”, retoma el enunciado de la pregunta bajo la forma de un lugar común, una referencia que pertenecería a la tradición y corresponde en sus términos fundamentales – *feints / véritables* – a la propia redacción de Rousseau. Pero de forma casi insensible, aunque determinante para su argumento, opera una suerte de trueque de *topoi* y va a responder implícitamente en el surco de otro lugar común de la reflexión teatral; la paradoja agustiniana del dolor feliz: “*et dolore ipse est voluptas ejus*”⁴⁶⁰ : “¿por qué resulta placentero, para el público, el sufrimiento que produce la tragedia?”. Retomemos las dos redacciones problema;

- ...*le cœur s'attendrit plus volontiers à des maux feints qu'à des maux véritables*
(*Lettre à d'Allembert, Diogenes de Laercio*)

- ...*pourquoi les malheurs feints nous touchent bien plus que les véritables*
(*Essai sur l'origine des l'angues*)

La versión de la *Lettre*, en la que “el corazón” es el sujeto activo y voluntario de la emoción, invita a un primer desplazamiento del argumento, en el que el afecto del público no es, como ocurría en el ensayo, la prueba de la eficacia autónoma de la piedad natural, sino el abandono voluntario frente a un sentimiento que es fuente de placer.

La diferencia, para el espectador, entre el dolor real y el dolor representado reside en la ausencia de consecuencias del segundo. Se trata de una piedad hacia un sufrimiento

⁴⁶⁰ Saint Agustin ; *Confessions*, III, 3, traduction Arnauld d'Andilly (1649), Guillaume Desprez, Paris, 1785 cf. Gallimard, 1993, para la ortografía moderna.

« Mais quel est ce motif qui fait que les hommes y courent avec tant d'ardeur, et qu'ils veulent ressentir de la tristesse en regardant des choses funestes et tragiques qu'ils ne voudraient pas néanmoins souffrir ? Car les spectateurs veulent en ressentir de la douleur ; **et cette douleur est leur joie** (et *dolore ipse est voluptas ejus*). D'où vient cela, sinon d'une étrange maladie d'esprit ? Puisqu'on est d'autant plus touché de ces aventures poétiques que l'on est moins guéri de ses passions, quoique d'ailleurs on appelle misère le mal que l'on souffre en sa personne, et miséricorde la compassion qu'on a des malheurs des autres. **Mais quelle compassion peut-on avoir en des choses feintes et représentées sur un théâtre, puisque l'on n'y excite pas l'auditeur à secourir les faibles et les opprimés, mais que l'on le convie seulement à s'affliger de leur infortune** ; de sorte qu'il est d'autant plus satisfait des acteurs, qu'ils l'ont plus touché de regret et d'affliction ; et que si ces sujets tragiques et ces malheurs véritables ou supposés, sont représentés avec si peu de grâce et d'industrie qu'il ne s'en afflige pas, il sort tout dégoûté et tout irrité contre les Comédiens. **Que si au contraire il est touché de douleur il demeure attentif et pleure, étant en même temps dans la joie et dans les larmes.** Mais puisque tous les hommes naturellement désirent de se réjouir, comment peuvent-ils aimer ces larmes et ces douleurs ? N'est-ce point qu'**encore que l'homme ne prenne pas plaisir à être dans la misère, il prend plaisir néanmoins à être touché de miséricorde** : et qu'à cause qu'il ne peut être touché de ce mouvement sans en ressentir de la douleur, il arrive, par une suite nécessaire, qu'il chérit et qu'il aime ces douleurs ? Ces larmes procèdent donc de la source de **l'amour naturel** que nous nous portons les uns aux autres. Mais où vont les eaux de cette source, et où coulent-elles ? Elles vont fondre dans un torrent de poix bouillante (...) »

La proximidad entre el texto de las *Confesiones* y estas páginas de Rousseau es notable en la estructura de la argumentación - inhibición de la acción en la representación; modificación del objeto de ésta que se dirige reflexivamente hacia el espectador - y permite trazar en el origen de la elipsis de la *Lettre*... la confluencia entre la reflexión sobre la eficacia de la representación y la paradoja del placer del público.

inexistente, una representación sin objeto que no exige una respuesta. El argumento es eficaz, doblemente si el objetivo es la crítica de la vanidad del público mundano, pero no describe el mecanismo del afecto representado e introduce implícitamente una intervención del sujeto que es capaz de producir un cálculo sobre las consecuencias de la piedad. El segundo párrafo *quand un homme est allé admirer de belles actions dans des fables...* completa el argumento y propone una motivación para el interés del público : *N'est-il pas content de lui-même ? Ne s'applaudit-il pas de sa belle âme ?* Pero se trata ya de una teoría del placer escénico, de una respuesta a la paradoja de San Agustín; el público siente placer frente al espectáculo trágico del sufrimiento porque tras la escena asiste al espectáculo complaciente de su propia capacidad de afectación, la verdadera puesta en escena en la tragedia es la de la *belle âme* – los bellos sentimientos. La eficacia de la representación del sufrimiento se funda en una escena segunda, en la que el sujeto se convierte en el verdadero espectáculo y el público es actor de sí mismo. Pero esta vez el mecanismo funciona en sentido inverso al que Rousseau había descrito frente al poder autónomo de la piedad natural. La piedad representada es un doble simulacro, cuyo fin es la substitución del objeto por el sujeto de la representación. Un espectáculo que el sujeto se ofrece a sí mismo, del que es parte activa y que presenta, por lo tanto, el estigma de una doble falsedad: la de la mimesis en el artificio escénico, pero también la de su valor moral en el artificio del sujeto, que ha travestido la piedad en el espectáculo complaciente del retrato de su sensibilidad y su empatía.

« *L'on croit s'assembler au théâtre et c'est là que chacun s'isole ; c'est là qu'on va oublier ses amis, ses voisins, ses proches...* »⁴⁶¹

El texto de la *Lettre* no agota su fuerza crítica en el desvelamiento de esta doble escena, de este segundo teatro, y va a abandonar el surco de la tradición anti-mimética. Porque, paradójicamente, al concluir la historia de la reflexión, en el punto de máxima perversión que encarna el público mundano del teatro en la *Lettre*... – cuando la representación se ve abocada a convertirse en un espectáculo de sí del sujeto – éste va a retomar, en una “depravada” dialéctica, uno de los rasgos fundamentales del hombre natural, su soledad, enfrentado a la imagen de sí y por lo tanto – como la abstracción del inicio del discurso – “aislado de sus semejantes”. Pero sobre todo va a situarse en las lindes de la posibilidad de la representación, donde ésta se ve abocada al fracaso :

« *Plus j'y réfléchis, et plus je trouve que tout ce qu'on met en représentation au théâtre, on ne l'approche pas de nous, on l'en éloigne* »⁴⁶²

El hombre mundano no puede ser sujeto de la representación y queda por lo tanto, como la abstracción del hombre natural, su contrario simétrico, en los márgenes de la historia de la reflexión. La crítica de la representación finaliza con la descripción de la

⁴⁶¹ *Lettre*, Ibid. p. 64

⁴⁶² *Lettre*, Ibid. p. 74

imposibilidad de ésta y el alejamiento de sus objetos posibles. La constatación de que el espacio de la representación, el espacio del sujeto, se cierra sobre sí mismo.⁴⁶³

...donnez les spectateurs en spectacle

El breve comentario sobre la piedad y la representación del sufrimiento en el *Segundo Discurso* constituía un mecanismo acusatorio, una suerte de autómatas textual que producía un “teatro segundo”⁴⁶⁴ donde la acusación del sujeto reflexivo podía encarnarse, en cada lectura, por un lector diferenciado. La actividad representativa basculaba del lado del texto de Rousseau, que adquiriría la capacidad – en cierto modo inquietante – de entrar en conflicto con cada lector, e implicarlo, mediante la figura del público mundano, en su propia actividad crítica.

Pero en la *Lettre*, en su crítica de este mismo público gregario, Rousseau describía finalmente el agotamiento de la representación en un segundo teatro en el que sólo era posible la constitución de la imagen reflejada, encerrando al público en la soledad de una mirada sin objeto.

Rousseau nos ha ofrecido “a los espectadores en espectáculo” mediante dos estructuras contradictorias que dibujan el límite de la reflexión; el relato que se iniciaba con la escisión entre ser y parecer, finaliza con su invalidación y en la contingente fatalidad de la vida en sociedad, el “funesto azar” de la reflexión será su momento más inestable. La escena improbable del sujeto ocupa el instante entre la contingencia de la ruptura de la autonomía natural, y la concurrida soledad del espectador gregario.

« Plantez au milieu d’une place un piquet couronné de fleurs, **rassemblez-y le peuple, et vous aurez une fête. Faites mieux encore : donnez les spectateurs en spectacle; rendez-les acteurs eux-mêmes ; faites que chacun se voie et s’aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis** »⁴⁶⁵

Al finalizar la *Lettre*... en una nota al texto que constituye sin embargo uno de sus pasajes más celebrados, Rousseau describe un “espectáculo” que considerará digno de la virtud de una república y que culmina su respuesta al artículo de d’Alembert. Se trata de la descripción de una fiesta popular que presenta como un recuerdo de infancia. El texto queda así al margen del cuerpo principal de la *Lettre* y al introducir de forma abrupta la

⁴⁶³ Segunda paradoja de la crítica de la representación: la crítica de la representación solo puede demostrar la imposibilidad de esta y no logra dar cuenta de su objeto.

⁴⁶⁴ O una escena en la escena sin límites definidos, análoga a la manipulación de Merlin en los Actores de buena fe.

⁴⁶⁵ *Ibid.* p. 182

referencia autobiográfica rompe también la unidad de su voz. Se trata en cierto modo de una parábasis en la que Rousseau parece cambiar de interlocutor:

« Une danse de gens égayés par un long repas semblerait n'offrir rien de fort intéressant à voir ; cependant, l'accord de cinq ou six cents hommes en uniforme, se tenant tous par la main et formant une longue bande qui serpentait en cadence & sans confusion, avec mille tours & retours, mille espèces d'évolutions figurées, le choix des airs qui les animaient, le bruit des tambours, l'éclat des flambeaux, un certain appareil militaire au sein du plaisir, tout cela formait une sensation très vive qu'on ne pouvait supporter de sang-froid. Il était tard, les femmes étaient couchées toutes se relevèrent. Bientôt les fenêtres furent pleines de spectatrices qui donnaient un nouveau zèle aux acteurs ; elles ne purent tenir longtemps à leurs fenêtres, elles descendirent ; les maîtresses venaient voir leurs maris, les servantes apportaient du vin, les enfants même éveillés par le bruit accoururent demi vêtus entre les pères & les mères. »⁴⁶⁶

El espectáculo es ambicioso, una coreografía de quinientos a seiscientos hombres, uniformes, tambores y el fulgor de los fuegos y otorga carta de nobleza a una noción que entra quizás con estas líneas en la historia del pensamiento occidental: la alternativa al teatro mundano es la fiesta.

El carácter escenográfico del recuerdo de Rousseau ha sido puesto en evidencia por Jean Starobinski, que dedica todo un capítulo a la *Fiesta* en la *Transparencia y el Obstáculo*⁴⁶⁷.

« Il importe peu de savoir si l'événement a eu lieu comme Rousseau le décrit. Ce qui importe, c'est que ces images constituent la norme intérieure selon laquelle Rousseau juge et condamne les autres spectacles. **Rien n'est indifférent dans le tableau de cette soirée** ... rien qui ne soit riche de signification.⁴⁶⁸

Nada resulta indiferente en esta “estampa”, comenta Starobinski, todo está dispuesto para significar, para encarnar una norma, para convertirse en el instrumento del juicio de su autor, la piedra de toque de todo espectáculo. La escritura de Rousseau en esta nota está habitada por la inconsistencia entre su forma, “*la construction d'un tableau*”, y su contenido: la fiesta como un espectáculo sin sujeto, sin objeto y sin marco de la que Starobinski propone una interpretación “dialéctica”, orientada a la búsqueda de un equilibrio, de una resolución de la tensión del texto de Rousseau: la maldición de la primera mirada, la ruptura del ser y el parecer, de la que el *Segundo Discurso* proporciona el relato, es superada en la fiesta por la mirada colectiva que permite un retorno a la unidad perdida:

*L'immediat dont on jouit alors est un immédiat second qui suppose d'abord la séparation, puis la réussite absolue de l'acteur médiateur surmontant la séparation.*⁴⁶⁹

⁴⁶⁶ *Ibid.* p. 192

⁴⁶⁷ Jean Starobinski ; Jean-Jacques Rousseau : *La transparence et l'obstacle*, Gallimard, 1971

⁴⁶⁸ *Ibid.* p. 118

⁴⁶⁹ *Ibid.* p. 121

La irrupción en el texto de *La Transparence et L'Obstacle* del vocabulario técnico de la dialéctica; la mediación, la inmediación segunda y el éxito absoluto de la superación, permite adivinar una distancia irónica y, aunque en otro contexto, el propio Starobinski advertirá a su lector unas páginas más delante de las reservas que considera necesarias frente a una interpretación “dialéctica” del texto de Rousseau⁴⁷⁰.

¿Qué busca la nota a la *Lettre*? La estampa de la disolución de la distancia entre espectador y el espectáculo en la fiesta no modifica el resultado del relato: el abandono por el sujeto contemporáneo (aquel que comparte su tiempo de existencia con Jean-Jacques Rousseau) del espacio representativo; la clausura del espaciamento entre el ser y parecer⁴⁷¹ y la inviabilidad de la reflexión. El público gregario y el “pueblo” virtuoso quedan atrapados en la celebración de la imagen propia a sí misma encarada. En ambos casos el relato finaliza con la constatación de la imposibilidad de la representación y el desvanecimiento – en el propio texto de Rousseau – de la escena del sujeto.

Tanto en la crítica de la representación gregaria, como en la factura de la estampa del recuerdo, el problema que vemos surgir y la extraña autonomía que cobra el texto, se determinan a través de su interlocución: ¿es posible leer la *Lettre* sin formar parte de su público gregario? ¿Es posible ser cómplice de Rousseau en la rememoración del recuerdo de la fiesta? La “norma”, el modelo de todo espectáculo, queda en el margen como una nota y una anécdota, fuera de la respuesta y de una crítica que transforma a su lector, de nuevo, en su contemporáneo. ¿A quién espera encontrar Rousseau fuera del espacio representativo que considera principio de su corrupción? ¿Qué sujeto puede compartir con Rousseau el espacio marginal del recuerdo convertido en modelo entre el espectador y su escena, entre el texto y su lector?

⁴⁷⁰ *Ibid.* p. 141 « ... le danger qu'il y aurait à accepter sans réserves une interprétation « Dialectique » de la pensée de Rousseau comme celle que nous avons esquissée. La synthèse de la nature et de la culture... »

⁴⁷¹ i.e. el hábitat del sujeto.

II LA CLAUSURA EN LA REPRESENTACIÓN ⁴⁷² (La Imposibilidad de la Lectura)

Enfrentado a su espectacularidad, el sujeto busca extenuar el mundo para fundar su unidad. Este proceso se escribe en primera persona y constituye su propia puesta en escena. La unidad del sujeto es una representación espectacular de éste; el espectáculo de su autonomía.

A –La extenuación del mundo

« *Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même. Le plus sociable et le plus aimant des humains en a été proscrit par un accord unanime. (...) J'aurais aimé les hommes en dépit d'eux-mêmes. Ils n'ont pu qu'en cessant de l'être se dérober à mon affection. Les voilà donc étrangers, inconnus, nuls...* »⁴⁷³

Como si de un soliloquio sobre la escena se tratara, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, redactadas entre 1776 y 1778 pero sólo publicadas tras la muerte de su autor, comienzan a su vez con una parábasis; una interrupción del orden de la interlocución marcada en este caso por la ausencia de contexto, la abrupta entrada en materia de unas primeras líneas

⁴⁷² Si tradujéramos esta expresión al francés daríamos casi con un hurto encubierto al texto de Derrida antes citado, *La clôture de la représentation*, alrededor del *teatro de la crueldad* de Artaud. Una reivindicación (la de Artaud) que, de forma premonitoria, quería fundar un arte escénico emancipado del texto teatral, libre de la mimesis y su dependencia ontológica de una exterioridad de la escena. En ruptura con su "orden teológico", su referencialidad, la representación "representada por representantes" como un ejercicio subalterno. Revindicar el triunfo de la puesta en escena pura - la premonición de Artaud de una escenografía sin servidumbre a la escritura - que Derrida asume en un gesto *paradoxal* en su propia reivindicación de una escritura liberada del dominio logocéntrico: *la clôture de la représentation* se abría así con un exergo de Mallarmé "un présent n'existe pas..." del más *grammatológico* de sus textos, *Quant au Livre*, junto a una cita del propio Artaud.

La reivindicación que concierne al sujeto sería el descubrimiento de que en su juicio, el enfrentamiento unívoco de la mimesis a un objeto, es tan sólo una de las múltiples escenografías en las que se inscribe inevitablemente. El teatro de la crueldad de Artaud y el teatro cruel de Mme Hamelin frente a sus actores de buena fe son también respuestas a una tortura escénica anterior, aquella, en el inicio, en la que la representación queda encadenada frente a un teatro de sombras en la profundidad de un caverna.

Sobre el origen de la expresión "*clôture de la représentation*" es necesario referirse de nuevo a Starobinski, el pasaje antes citado p. 259 : « ...constituer un monde clos où la vie puisse être vécue comme une représentation » in *L'invention de la Liberté* (1964) *Ibid*.

⁴⁷³ Jean-Jacques Rousseau ; *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782), Flammarion, 1997 p. 55

que parecen ser las últimas. La primera frase del único texto de Rousseau que no dispone de ninguna suerte de preámbulo introduce una consecuencia, una conclusión tan necesaria como breve. No nos encontramos al inicio de una reflexión sino frente a su final, el último eco de un diálogo, una respuesta huérfana y sin contexto. ¿A quién se dirige Rousseau? ¿Es posible leer a quien ha quedado “*donc seul sur la terre*”; por lo tanto / finalmente, solo sobre la tierra? La ruptura es definitiva y la parábasis es su único modo posible: no se trata esta vez de un “discurso”, ni de “la respuesta a la pregunta de la academia”, ni de una introducción a una novela ni, como en las *Confesiones*, de una empresa singular, inédita e inimitable... La ruptura textual del ensueño no puede ser introducida porque no puede siquiera dar por supuesto una lectura, no puede dotarse de un *avertissement*, de un prefacio o de un exergo.

« *Je veux tâcher que pour apprendre à s'apprécier on puisse avoir du moins une pièce de comparaison ; que chacun puisse connaître soi et un autre, et **cet autre ce sera moi**. Oui, moi, moi seul...* » Confesiones, preámbulo al manuscrito de Neuchâtel (1767).⁴⁷⁴

« *Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à **mes semblables** un homme dans toute la vérité de la nature ; et **cet homme, ce sera moi**.* » Confesiones, primeras líneas,⁴⁷⁵ Manuscrito de Ginebra (1778)

El preámbulo de las *Confesiones*, servía de advertencia apologética. Se conservan dos redacciones de este preámbulo; en la primera de ellas (1767), que pertenece al manuscrito conocido como de Neuchâtel, Rousseau funda el valor que su empresa posee para “cada uno”, en la importancia que el conocimiento de un “otro” posee para el conocimiento propio. Rousseau se propone como piedra de toque, como patrón de comparación, un “otro” transparente ofrecido al escrutinio reflexivo de su lector. *Este otro seré yo, sólo yo...* La frase con la que termina esta cita es extrañamente centrípeta, la atribución futura de el “otro” hacia un “*ce sera moi*”, insistente y repetitivo, en el que la interjección produce una anáfora con el pronombre “*moi*”, dos veces hasta reposar en el adjetivo “solo”... del “otro seré yo”, y este yo en su soledad, finalmente lejos de la ejemplaridad transitiva que aparentemente reivindicaba.

Rousseau parece, en cierto modo, querer instituir su propio monopolio escénico. *Ce sera moi* en el centro de una escena, a la que pertenece todavía de forma esencial el público, la humanidad, cada cual “*chacun*”. La soledad es justamente “escénica” porque forma parte de la representación y posee una intencionalidad que presupone la existencia de su público. En las *Confesiones* la soledad es una función de la excepcionalidad, de la visibilidad del ejemplo que todos han de contemplar.

En el segundo preámbulo (1778), con el que se abre la primera parte de la edición de referencia de las Confesiones⁴⁷⁶, esta estructura transitiva que parte del *otro* hacia *ce*

⁴⁷⁴ Jean-Jacques Rousseau ; *Œuvres Complètes* Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1964 t.i p. 1149
Citado por Jean Starobinski ; *La transparence et l'obstacle*. *Ibid.* p. 225

⁴⁷⁵ Jean-Jacques Rousseau ; *Les Confessions*, Gallimard « Folio », 1973 p. 33

sera moi ha cristalizado en el valor que Rousseau representa como modelo de ‘el hombre’. Rousseau sigue dirigiéndose a sus “semejantes” y a través de ellos al lector que el texto presupone, y *ce sera moi* será para el lector, para todo lector posible, para la humanidad al fin y al acabo, el Hombre en su esencia, descrito con toda la verdad de su naturaleza. A un lado y otro del texto la humanidad se da cita: como lector convocado universalmente por la excepcionalidad de la empresa, y como objeto de las confesiones, como representante verdadero de la humanidad descrita en “toda la verdad de su naturaleza”.

Pero al reivindicar la excepcionalidad de su “empresa” y al introducir el que va a ser su objeto principal, “*ce sera moi*”, en resonancia con el propio proyecto de escritura; su carácter inimitable y sin precedentes que expone a su vez un “*moi*” inimitable y sin precedentes, Rousseau alimentaba, en el seno mismo del proyecto, una tensión que pertenece de forma esencial a la representación, pero que en la irreductible e inimitable, *irrepresentable*, auto poiesis de “*ce sera moi*” compromete su viabilidad. La *vis* mimética con la que Rousseau justifica la empresa deja de ser posible y la soledad, cuando la humanidad invocada es excluida del espacio de representación, es absoluta.

Por lo tanto / finalmente, solo sobre la tierra, la transitividad de la exposición ha dejado de ser posible. El ser humano más amable no posee interlocutor, ni su escritura un lector evidente. No hay semejantes, un público para “*Ce sera Moi*”⁴⁷⁷ y, en última instancia, puesto que desaparece la posibilidad de la exposición, también colapsa la distancia que mediaba entre Rousseau, detentor de la pluma, autor del exergo y la advertencia, y Jean-Jacques, objeto inimitable. ¿A quién se refiere “el más sociable, el más amante de los hombres”? ¿Al autor o al objeto de la exposición del texto? ¿Se trata realmente de un texto, puesto que no hay en un sentido propio un lector? ¿Podemos realmente hablar de un autor si es imposible determinar la existencia de un texto?

Por lo tanto, finalmente – el ensueño de Rousseau se dota de una extraña e inimitable eficacia y produce realmente el espacio de su propia e intransitiva ilegibilidad, la inconsistente puesta en escena del espectáculo de la soledad.

Pero si la lectura es imposible, su lectura es sólo posible desde una aniquilación simétrica del mundo. Las primeras frases ponen inmediatamente en escena este basculamiento de la negación.

« *Le plus sociable et le plus aimant des humains en a été proscrit par un accord unanime.* »⁴⁷⁸

Jean-Jacques ha sido abandonado por la humanidad indivisa en su acuerdo unánime. Pero esta desolación, nos explica Rousseau, sólo ha sido posible porque la humanidad,

⁴⁷⁶ Parnard Gagnebin, Marcel Raymond ; *Les Manuscrits des Confessions* in Jean-Jacques Rousseau ; *Les Confessions*, *Ibid.* p. 788

⁴⁷⁷ ‘*Ce sera Moi*’ el personaje que enuncia « *ce sera moi* ».

⁴⁷⁸ Jean-Jacques Rousseau ; *Les Rêveries*, *Ibid.* p. 55

de la que “*Ce sera Moi*” es piedra de toque, ha sido ella misma abandonada por los hombres. La unanimidad – que parecía constituir la humanidad como unidad – es puramente negativa: *todos* han dejado de ser hombres para esquivar el afecto universal de “*Ce sera Moi*”. Y al hacerlo se han convertido en extranjeros, en, insiste Rousseau, nulos. La negatividad ha basculado y lo hace absolutamente. La parábasis que introducía la conclusión al inicio del texto se proyecta ahora hacia el inestable lector y a través suyo sobre el mundo, “*la terre*” asolada. El espacio de ilegibilidad de “*Ce sera Moi*” aniquila el mundo.

En esta traslación pendular de la negatividad que constituye el movimiento fundamental del primer paseo de los *Ensueños*, la escritura de Rousseau juega con su límite. ¿Una escritura para quién? La parábasis de su inicio no es mera retórica ni un movimiento accidental. Constituye el único modo posible de instituir la voz del texto cuando los hombres *unánimemente* han “quebrado con violencia toda relación”. La lectura de las ensoñaciones renueva a cada instante la imposibilidad de su alocución, la inexistencia de un pacto de lectura, de una correspondencia ente la voz y la escucha.

« *Mais moi, détaché d'eux et de tout, **que suis-je moi-même** ? Voilà ce qui me reste à chercher. Malheureusement cette recherche doit être précédée d'un coup d'œil sur ma position. C'est une idée par laquelle il faut nécessairement que je passe pour arriver d'eux à moi.* »⁴⁷⁹

¿Qué queda de *ce sera moi* tras la pérdida del mundo « *détaché d'eux et de tout* »? ¿Es “*que suis-je moi-même*” un personaje distintito del que se ofrecía como promesa al inicio de las confesiones?

La entrada de « moi » en las ensoñaciones, se configura desde la inestabilidad de una interlocución que ya ha quedado fuera del mundo. Esta forma de trascendencia, que impregna estilísticamente la escritura del conjunto de las *Rêveries*, con las constantes marcas de distancia frente al mundo, “*Moi détaché de tout*”, posee resonancias agustinianas que nos permiten, por comparación, poner en evidencia la especificidad de la interlocución de Rousseau. Si hay algo que San Agustín no podía poner en duda era, justamente, la posibilidad de la lectura, la presencia de Aquel a quien se dirigían la escritura y la confesión y la doble interlocución ejemplar hacia un público universal que es considerado – constituido en iglesia – como parte del texto⁴⁸⁰.

En las ensoñaciones, el mundo ha quedado verdaderamente fuera de “*que suis-je moi-même*” y debe distinguirse de “*ma position*”, el contenido autobiográfico (y mundano) que Rousseau ya ha tratado dos veces en las *Confesiones* y en *Rousseau juge de Jean*

⁴⁷⁹ *Ibid.*

⁴⁸⁰ Un ejemplo de ambas disposiciones en uno de sus pasajes más conocidos « *...et tamen laudare te vult homo, aliqua portio creaturae tuae. tu excitas ut laudare te delectet, quia fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum donec requiescat in te.* »

« Et pourtant il veut vous louer, cet homme, chétive partie de votre création ! Vous l'excitez à se complaire dans vos louanges ; car vous nous avez faits pour vous, et notre cœur est inquiet jusqu'à ce qu'il repose en vous. »
Confessions. I,i.

Jacques: la ruptura con los “filósofos”, la pérdida de las amistades, la certeza de la existencia de un complot. Pese a la ruptura radical, el mundo es reintroducido de nuevo como la estancia en el paso – el vía crucis – que lleva de “ellos” a “moi”:

« *C'est une idée par laquelle il faut nécessairement que je passe **pour arriver d'eux à moi.*** »⁴⁸¹

La posición con respecto al mundo está cargada de ambigüedad, como si en una suerte de *epojé* (ἐποχή), su suspensión trajera consigo su reconstitución interiorizada. “*Moi détaché de tout*”, se redescubre de nuevo inmerso en *un* mundo extraño e ininteligible :

« *Tiré je ne sais comment de l'ordre des choses, je me suis vu précipité dans **un chaos incompréhensible où je n'aperçois rien du tout** ; et plus je pense à ma situation présente et moins je puis comprendre où je suis...* »

“El orden de las cosas” se ha desvanecido, ha sido substituido por un “caos incomprehensible” y la oscuridad desde la que es imposible “percibir nada”. Pero Jean-Jacques *ha sido excluido* del orden de las cosas, *ha sido arrojado* al caos. Desde esta suerte de limbo, toma forma la figura del responsable del destino de Jean-Jacques, el sujeto latente de estos verbos; aquel que excluye y arroja.

La aparición de “ellos”, de “el dueño de mi destino”, o de “mis perseguidores”, va a permitir a Rousseau estabilizar la ambigüedad de su posición frente al mundo.

« *Sentant enfin tous mes efforts inutiles et me tourmentant en pure perte j'ai pris le seul parti qui me restait à prendre, celui de me soumettre à ma destinée. (...) J'ai trouvé dans cette résignation le dédommagement de tous mes maux par la tranquillité qu'elle me procure...* »⁴⁸²

Finalmente, es la actividad inagotable de «*mis perseguidores*» la que permite fundar la pasividad de «*Moi détaché de tout*» que ha abandonado el mundo. Se convierten, no sólo en los despiadados verdugos, sino en la bisagra que articula la relación inestable entre la soledad transcendente de Rousseau (aquella que se instituye en su abandono del mundo) y su mundanidad, “*ma situation*”. Pero esto, continúa «*Moi détaché de tout*», no es todo:

« *Une autre chose a contribué à cette tranquillité. Dans tous les raffinements de leur haine mes persécuteurs on omis un que leur animosité leur à fait oublier : c'était d'en graduer si bien les effets qu'ils pussent entretenir et renouveler mes douleurs sans cesse en me portant toujours quelque nouvelle atteinte. S'ils avaient eu l'adresse de me laisser quelque espérance ils me tiendraient encore par là.* »⁴⁸³

“Mis acosadores” han cometido un error. Por exceso de celo, han olvidado dosificar los efectos de su odio, han descuidado abandonar a *Jean-Jacques* alguna esperanza, alguna discontinuidad en el tiempo de la inquina. Y al hacerlo – no olvidemos que se trata aquí

⁴⁸¹ Jean-Jacques Rousseau ; *Les Rêveries*, *Ibid.* p. 55

⁴⁸² *Ibid.* p. 56

⁴⁸³ *Ibid.* p. 57

de la articulación entre la mundanidad y el sujeto trascendente, separado de todo – es la estructura entera del mundo la que va a quedar afectada:

« Mais ils ont d'avance **épuisé toutes leurs ressources** ; en ne me laissant rien ils se sont tout **ôté a eux-mêmes**. La diffamation, la dépression, la dérision, l'opprobre dont ils me couvrent ne sont pas plus **susceptibles d'augmentation que d'adoucissement** ; nous sommes également hors d'état, eux de les aggraver et moi de m'y soustraire. Ils se sont tellement pressés de porte a leur **comble la mesure** de ma misère que **toute la puissance humaine aidée de toutes les ruses de l'enfer, n'y saurait plus rien ajouter**. (...) *Qu'ai-je encore à craindre d'eux puisque tout est fait ? »*⁴⁸⁴

“Han agotado los recursos” y por lo tanto “se han quedado sin nada”. Han agotado las posibilidades de acoso que ofrecía el mundo y al hacerlo han situado en un mismo lugar a la víctima y a sus verdugos, frente al desahucio más absoluto; allí donde ya nada es “susceptible de aumento o disminución”, donde el mal no puede “agravarse ni es posible liberarse” de él. Sus verdugos, que actúan unánimemente – y constituyen en esa unanimidad la humanidad – han colmado la medida de todo el poder humano, de toda la astucia del infierno. Se trata de una cascada de contrarios que quedan anulados a lo largo del texto describiendo el agotamiento del mundo: no son el aumento o la disminución del mal los que han dejado de ser posibles, sino la efectividad misma de una gradación en un proceso que instituye por fin, negativamente, la trascendencia de “*Moi séparé de tout*” frente a un mundo exangüe “porque todo (ya) ha sido hecho”.

La desolación de la primera línea, la parábasis en la que la voz descubría la falta de interlocución, ha sido invertida en la trascendencia de un sujeto frente a la extenuación del mundo, su consunción, el agotamiento de sus posibilidades.

Esta traslación de la negatividad, el desplazamiento de [“*Moi séparé de tout*” solo en el mundo] a [el mundo ha quedado exhausto frente a “*moi*”], continúa Rousseau, posee dos consecuencias.

« Voilà le bien que m'ont fait mes persécuteurs en épuisant sans mesure tous les traits de leur animosité. Ils se sont ôté sur moi tout empire, **et je puis désormais me moquer d'eux**. (...) *Un plain calme est rétabli dans mon cœur. Depuis longtemps je ne craignais plus rien, mais j'espérais encore »*⁴⁸⁵

Rousseau ha quedado fuera de alcance. Su propia trascendencia, la determinación negativa de su mundanidad, es decir, la representación de la imposibilidad del mundo, le ha “liberado” de sus acosadores. Pero para Rousseau esta liberación no depende de una promesa de redención, al contrario, coincide con la pérdida definitiva de la esperanza y asume la forma radical de la consunción del mundo.

Su frase continúa con lo que casi podría parecer una cita distorsionada de Agustín – *inquietum est cor nostrum*... – : “el corazón” de Rousseau reposa en quietud, pero sólo

⁴⁸⁴ *Ibid.*

⁴⁸⁵ *Ibid.* p. 58

porque habita una soledad trascendente y – esta es su representación, su puesta en escena – definitiva: su quietud es sinónimo de desesperanza.

Pero, ¿en qué lado de la consunción del mundo permanece el texto de las *Rêveries*? Éstas comenzaban con una parábasis, su modo representativo fundamental, porque la locución del texto debía quedar fuera de contexto. Pero todo el proceso que hemos descrito es a su vez una estrategia textual, la puesta en escena de su desesperada y trascendente soledad. ¿A quién se dirige Rousseau cuando anuncia que no queda nadie a quién dirigirse? ¿Cómo gestionar la mundanidad irreductible de la escritura de Rousseau cuando el objetivo de ésta – la representación deseada: “*moi séparé de tout*” – es la ruptura trascendente con el mundo?

B - ... *quis legentum capere durabit* ? ⁴⁸⁶

La prestación de la soledad radical del sujeto es una puesta en escena mundana de la ruptura trascendente con el mundo. Para ser eficaz debe poner en cuestión la accesibilidad de su letra, la visibilidad de su escena. El conflicto con todo lector posible es un mecanismo de extenuación del mundo - y en este sentido el lector es el personaje principal en la narración de Rousseau.

« Voici encore un de ces aveux sur lesquels je suis sûr d'avance de **l'incrédulité des lecteurs, obstinés à juger** toujours de **moi par eux-mêmes**, quoiqu'ils aient été forcés de voir dans tout le cours de ma vie mille affections internes qui ne ressemblaient point aux leurs. Ce qu'il y a de plus bizarre est qu'en me refusant tous les sentiments bons ou indifférents qu'ils n'ont pas, ils sont toujours prêts à m'en prêter de si mauvais, qu'ils ne sauraient même entrer dans un cœur d'homme: ils trouvent alors tout simple de me mettre en contradiction avec la nature, et de faire de **moi un monstre** tel qu'il n'en peut même exister. Rien d'absurde ne leur paraît incroyable dès qu'il tend à me noircir; rien d'extraordinaire ne leur paraît possible, dès qu'il tend à m'honorer.

Mais quoi qu'ils en puissent croire ou dire, je n'en continuerai pas moins d'exposer fidèlement ce que fut, fit et pensa **J.-J. Rousseau**, sans expliquer ni justifier les singularités de ses sentiments et de ses idées, ni rechercher si d'autres ont pensé comme lui. Je pris tant de goût à l'île de Saint-Pierre, et son séjour me convenait si fort, qu'à force d'inscrire tous mes désirs dans cette île, je formai celui de n'en point sortir. »⁴⁸⁷

En el último libro de las *Confesiones* la ruptura definitiva con el lector todavía no ha llegado o, al menos, no forma parte de la determinación de su proyecto de escritura como ocurrirá en *Las Ensoñaciones*. Pero ésta parece cercana, podríamos decir que la dislocación de la interlocución tiene lugar frente al lector cuando éste descifra el texto que termina con la primera mención de la Isla de Saint Pierre.

Se trata de un reproche, una acusación contra “los lectores” que reposa sobre una extraña ambigüedad: Rousseau se dispone a realizar una confesión, un “aveux”, y permanece en un primer instante dentro del pacto de lectura de las “Confesiones” que da por sentado la existencia de un lector receptor de la confidencia. Pero al mismo tiempo prevé que sus lectores intentarán juzgarle y rechazarán creerle.

⁴⁸⁶ « ... mais où est le lecteur qui pourroit soutenir le recit » Saint Augustin ; *Les Confessions de Saint Augustin* traduites en français par le Révérend Père Dom ***, Pierre-Alexandre Martin PARIS 1761 l.xii. p. 239

⁴⁸⁷ Jean-Jacques Rousseau ; *Les Confessions* (1782), Gallimard « Folio », 1956. p. 761

Este reproche es emitido en tercera persona, dirigido a un ‘*ils*’ ‘los lectores’ que no coincide en un principio con el lector (sin comillas) del texto para quien “los lectores de Rousseau” son un personaje más. Pero esta salvaguarda formal del lector efectivo, aquel que en un instante determinado está realmente descifrando las frases de Rousseau, es voluble porque no es posible saber quién puede escapar al “*ils*” acusatorio, sin convertirse de nuevo en su “lector” en el “*lui*” receptor ingrato de su confidencia.

La dislocación contagia inmediatamente la voz de la narración, el substrato fundamental sin el cual todo el ejercicio de de las *Confesiones* pierde su sentido: el sujeto que las realiza. En la disrupción de la interlocución, Rousseau no rompe sólo el pacto de lectura que había instaurado en el prefacio. No se trata de una toma de distancia irónica de la locución que ratificaría de hecho la posición lectora⁴⁸⁸. Rousseau pone en peligro la posibilidad misma de su empresa, “*montrer à mes semblables un homme*”: invalidando la posibilidad del lector y la estabilidad del autor-sujeto de las confesiones que se escinde a su vez en “*moi*” y “Jean-Jacques”, objeto de la exposición y que integra definitivamente el conflicto con el “*ils*” del lector, “*Moi*”, cercano ya a “*Moi séparé de tout*” en las *Rêveries*, no tiene, por su parte, nada que explicar, nada que justificar, no tiene por qué establecer comparaciones. El pasaje se cierra – tras la aposición abrupta *Lui/Je* en la que ambos designan a Rousseau – con la vuelta a la isla y la inscripción en ella, que cristalizará en las *Rêveries*, de “todos los deseos” de *moi*; la recomposición de su unidad.

¿Qué reprocha Rousseau a sus lectores, que sean capaces de “*juzgar por sí mismos*”? Es en la estructura misma del juicio de un lector posible donde va a residir su exasperación. En la doble posibilidad de que éste pueda subsumir a Jean-Jacques en el género humano y decidir que sus afectos deben parecerse a los propios, pero también en la posibilidad contraria de que deje de hacerlo y que *Jean-Jacques* se convierta en un “Monstruo”, como el sujeto radical sadiano, un individuo sin género ni especie. Es el ejercicio mismo del juicio, sea cual sea su resultado, el que Rousseau considera intolerable, la supeditación de su relación con el “género humano” a la autonomía del lector, su pertenencia genérica al público.

En el noveno paseo de las *Rêveries* Rousseau describe la irrupción de este público como función del juicio y de la mirada:

« *Une de mes promenades favorites était autour de l'Ecole militaire et je rencontrais avec plaisir çà et là quelques invalides qui, ayant conservé l'ancienne honnêteté militaire, me saluaient en passant. Ce salut que mon cœur leur rendait au centuple me flattait et augmentait le plaisir que j'avais à les voir. Comme je ne sais rien cacher de ce qui me touche je parlais souvent des invalides et de la façon dont leur aspect m'affectait. Il n'en fallut pas davantage. Au bout de quelque temps je m'aperçus que je n'étais plus un inconnu pour eux, ou plutôt que je le leur étais bien davantage puisqu'ils me voyaient du même œil que fait le public. Plus*

⁴⁸⁸ “*Hypocrite lecteur...*”

*d'honnêteté, plus de salutations. Un air repoussant, un regard farouche avaient succédé à leur première urbanité. L'ancienne franchise de leur métier ne leur laissant pas comme aux autres couvrir leur animosité d'un masque ricaneur et traître, ils me montrent tout ouvertement la plus violente haine. »*⁴⁸⁹

Rousseau rememora primero sus paseos frente al hospital de los *Invalides* y proporciona una breve descripción de su intercambio de saludos con los veteranos de guerra y del placer que siente al contemplar su honradez militar. Pero se trata de un placer excesivamente significativo y los ancianos a los que Jean Jacques saluda no poseen más existencia que su capacidad para encarnar el valor de sus virtudes. El “*placer*” de *Jean-Jacques* es fácilmente – e inmediatamente – transformado por Rousseau en el contenido alegórico de su propia actividad discursiva.

Se trata de un proceso iterativo análogo al que dirigía la historia de la reflexión. El juicio de *Jean-Jacques*, su capacidad para reconocer una metáfora cuando ésta se pasea por los parques de París es, nos narra Rousseau, transformada en contenido de su discurso: “*Je parlais souvent...*” “comentaba a menudo la forma en la que su aspecto me afectaba”.

Pero esta modificación, esta transformación en enunciado del placer subjetivo, no acontece sin consecuencias. Aunque la relación causal entre ambos hechos no es explicada – Rousseau la da por supuesto o la considera evidente mediante la expresión “*Il n'en fallut pas davantage*” – la transformación de los sentimientos de *Jean-Jacques* en objetos de un enunciado, modifica la situación de partida. Durante las siguientes visitas los veteranos se han transformado en objetos “mundanos” regidos por una exterioridad frente a la que Rousseau es impotente y que pierde todo valor alegórico. El autor sólo puede constatar la transformación. *Jean-Jacques* ha pasado a convertirse en objeto del escrutinio de los ancianos y éstos se han transformado en su *público*.

La mirada transcurre ahora en sentido inverso. El mundo ha dejado de ser el espectáculo inerte y alegórico ofrecido al paseante y se desvela dotado de una inquietante capacidad de juicio. Pero la irritación de Rousseau no va dirigida únicamente a los veteranos y el texto pone de nuevo en cuestión la posición del lector. Porque si Rousseau describe su propia actividad discursiva como el primer hecho mundano, el texto en primera persona de las *Rêveries* reproduce de nuevo la misma iteración que Rousseau está describiendo: “*je ne sais rien cacher & je parlais souvent de...*” está ocurriendo de nuevo en el momento en el que un lector descifra las líneas... Y éste puede adivinar cual será su propio destino : *ils me voyaient du même œil que fait le public*, convertirse en público de *Jean-Jacques* y, como los inválidos, descubrir que lo único que perdura de la mirada que sobre Rousseau puede posar es *Un air repoussant, un regard farouche*.

⁴⁸⁹ Jean-Jacques Rousseau ; *Les Rêveries*, *Ibid.* p. 173

Contra el lector

« J'achevai ainsi ma lecture, et tout le monde se tut. Madame d'Egmont fut la seule qui me parut émue: elle tressaillit visiblement, mais elle se remit bien vite et garda le silence, ainsi que toute la compagnie. Tel fut le fruit que je tirai de cette lecture et de ma déclaration. »⁴⁹⁰

Estas eran las últimas dos frases de las *Confesiones*. La posibilidad de una lectura es una preocupación recurrente y explícita en los textos biográficos de Rousseau. ¿Quién puede leerle, es posible hacerlo adecuadamente? El destino del texto, su resiliencia mundana, es decir, su disponibilidad incontrolable para ser manipulado, para quedar a disposición de sus acosadores (y sus futuros lectores) constituye una fuente inagotable de desasosiego.

Tanto en *Las Confesiones* como en los *Diálogos* los dos problemas conservan su independencia. El texto, en su materialidad, queda a disposición de sus perseguidores que pueden por lo tanto modificarlo o destruirlo. Pero éste sigue estando dirigido hacia un lector posible que en algún lugar y en algún momento será capaz de distinguir la verdad de Rousseau y ser su juez imparcial. Así se dirige Rousseau juez de Jean Jacques, a un mismo tiempo, a su lector como a quien detiene físicamente sus manuscritos:

« Qui que vous soyez que le Ciel a fait l'arbitre de cet Écrit, quelque usage que vous ayez résolu d'en faire, & quelque opinion que vous ayez de l'Auteur, cet Auteur infortuné vous conjure par vos entrailles humaines, & par les angoisses qu'il a souffertes en l'écrivant, de n'en disposer qu'après l'avoir lu tout entier. Songez que cette grace que vous demande un cœur brisé de douleur, est un devoir d'équité que le Ciel vous impose. »⁴⁹¹

La coincidencia entre el lector y el texto es fruto de una peripecia. Sólo la materialidad de éste determina su azaroso destino – no su contenido – pero es éste último el que debe por su lado determinar el juicio de quien detenta el texto y se convierte, necesariamente, en su lector y en tanto que lector en juez de su autor. La lectura debía disolver las resistencias que el propio Rousseau había producido en la composición. Debía solventar la tensión entre la mundanidad del texto y la representación de Jean-Jacques y entre ésta última y la naturaleza verdadera de su autor. El texto contenía la verdad sobre Jean-Jacques, el lector debía juzgarla y reconocerla y, por último, de vuelta al mundo, devolver su verdadero estatuto al texto, “disponer de él” con la equidad que “el cielo os impone”.

⁴⁹⁰ Jean-Jacques Rousseau ; *Les Confessions*, Ibid. p. 774

⁴⁹¹ Jean-Jacques Rousseau ; *Rousseau juge de Jean-Jacques* (1782) in *Collection complète des œuvres de J.J. Rousseau, citoyen de Genève. Tome onzième contenant la seconde partie des mémoires où Rousseau juge Jean Jacques en trois dialogues*. Genève 1782. p. 8

Ésta era la “esperanza” que ha desaparecido tras la consunción del mundo. La quietud definitiva de Rousseau es fruto de la pérdida de la posibilidad del lector y del destino del texto:

*« Mais je comptais encore sur l'avenir, et j'espérais qu'une génération meilleure démêlerait l'artifice et me verrait enfin tel que je suis. C'est cet espoir qui m'a fait écrire mes dialogues. Et qui m'a suggéré mille folles tentatives pour les faire passer à la postérité... et mes espérances que j'avais beau jeter au loin me rendaient également le jouet des hommes d'aujourd'hui. (...) Je me trompais (...) **j'étais dans l'erreur de compter sur le retour du public, même dans un autre âge (...)** Les particuliers meurent, mais les corps collectifs ne meurent point. Les passions s'y perpétuent, et leur **haine ardente, immortelle** comme le démon qui l'inspire a toujours la même activité ».*⁴⁹²

Pero incluso desde la desesperación, esta última referencia al lector, al público que podría tener, es de nuevo inconfundiblemente mundana, como si “desligado de todo” siguiera escuchando el rumor de la “actividad inagotable” de “un cuerpo colectivo que no puede perecer”. Rousseau invalida a todo lector posible, rompe toda complicidad potencial porque el cuerpo colectivo que se persona en la lectura frente a él, el público, “no muere nunca” ni puede por lo tanto prescribir su “odio ardiente”.

El texto hace coincidir la ruptura frente al mundo con la invalidación mundana del público futuro. Y la pregunta sobre el texto, frente a la invectiva de Rousseau, se plantea de nuevo desde la propia mundanidad del lector, del público que sigue accediendo a las *Rêveries*. ¿Es posible leer el texto que renuncia al lector y que sólo puede ser aproximado desde el odio ardiente? Y en la inestabilidad de la interlocución, de qué lado se ejerce la lectura, desde aquel que ocupa “*moi détaché*” o desde esa demoníaca e inmortal actividad que no ha cesado. El lector se enfrenta a dos opciones; o bien ocupar el lugar de “*Moi détaché de tout*”, y traicionar así la exigencia primera de Rousseau: ser único; o renovar la lucha agónica del autor contra el “cuerpo colectivo” del público. Es decir, convertirse en su enemigo.

El libro contra el lector no puede ser cerrado

*« Le désir d'être mieux connu des hommes s'étant éteint dans mon cœur, n'y laisse qu'une **indifférence profonde sur le sort et de mes vrais écrits** et des monuments de mon innocence (...) **Qu'on épie ce que je fais, qu'on s'inquiète de ces feuilles, qu'on s'en empare, qu'on les supprime, qu'on les falsifie, tout cela m'est égal désormais. Je ne les cache ni ne les montre** »*⁴⁹³

*...οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει ...*⁴⁹⁴

⁴⁹² Jean-Jacques Rousseau ; *Les Rêveries*, Ibid. p. 59

⁴⁹³ Ibid. p. 63

⁴⁹⁴ Heráclito (Diels ; B.93)

Por su lado, Rousseau ha renunciado – podemos leer – a su lector. Y con él al juego escénico de la escritura, a la puesta en valor de sí o de su texto. Ha abandonado el interés por la posibilidad de una lectura y ha renunciado, por lo tanto, a la recepción de su renuncia.

Desde un punto de vista retórico el texto reitera el abandono radical del mundo con un dispositivo que ya había utilizado durante el primer paseo; la doble negación de dos expresiones antagónicas “*ne les cache ni ne les montre*” produce la desactivación de una categoría: ni muestro ni escondo, los dos opuestos que cerrarían el arco de la representación. Pero las palabras que Rousseau ha escogido poseen poderosas resonancias: “*Le prince dont l'oracle est à Delphes ne parle pas, ne cache pas, mais indique par un signe*”⁴⁹⁵. Se trata del fragmento atribuido a Heráclito extraído de Plutarco, “Por qué la Pitia no ofrece sus oráculos en verso”⁴⁹⁶, *Περὶ τοῦ μὴ χραὺν ἐμμετρα νῦν τὴν Πυθίαν* que forma parte de los *Moralia*.

Plutarco ya había hecho su aparición en las *Rêveries* en las primeras líneas del cuarto paseo:

« Dans le petit nombre de livres que je lis quelquefois encore, Plutarque est celui qui m'attache et me profite le plus. **Ce fut la première lecture de mon enfance, ce sera la dernière de ma vieillesse** ; c'est presque le seul Auteur que je n'ai jamais lu sans en tirer quelque fruit. Avant-hier je lisais dans ses œuvres morales le traité, comment on pourra tirer utilité de ses ennemis ? »⁴⁹⁷

Rousseau se ha descrito a menudo inmerso en su lectura – al inicio de las *Confesiones*, por ejemplo, leyendo en voz alta junto a su padre⁴⁹⁸ – y no ha escatimado hacia él las demostraciones de admiración. De esta relación lectora poseemos pruebas más allá de la mera declaración de intenciones o de la relación sentimental e iconográfica con un autor cuya lejanía sirve de refugio. El manuscrito 7842⁴⁹⁹ del archivo de Neuchâtel contiene, por ejemplo, medio centenar de citas, extraídas de su mano de los *Moralia* que indican un interés preciso y continuado.

Su lectura, nos explica en las *Rêveries*, “ha sido la primera y será la última” y Rousseau define gracias a ella el espacio de su memoria, la bóveda bajo la que ha decidido delimitar la narración de su vida, nada ha venido antes que Plutarco, nada advendrá tras él. “Anteayer” continua Rousseau, estuvo leyendo sus “obras morales”. Es la mención

⁴⁹⁵ Héraclito (Diels ; B.93) ὁ ἄναξ οὗ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς, οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει ...

⁴⁹⁶ *Obras morales y de costumbres (Moralia)*. Obra completa. Madrid: Editorial Gredos. Vol vi «*Los oráculos de la Pitia*»

⁴⁹⁷ Jean-Jacques Rousseau ; *Les Rêveries*, *Ibid.* p. 90

⁴⁹⁸ Discours Innégalté (dedicace); Conf lviii; Lettre à Mme Épinay 1754.

⁴⁹⁹ Jean-Emile Morel ; *Jean-jacques rousseau lit plutarque*, Revue d'histoire moderne T. 1er, No. 2 (Mar. - Apr., 1926), Société d'Histoire Moderne et Contemporaine 1926, pp. 81-102

más inmediata a un presente en el conjunto de las *Ensoñaciones*, se trata de su pasado próximo, el que coincide con la redacción y define el límite del recuerdo.

La intención alegórica de esta relación privilegiada es perceptible. La indiferencia del autor hacia sus lectores es enfrentada a la relación que él mantiene con los textos de Plutarco, sacerdote e intérprete del Oráculo. Plutarco es ejemplo de legibilidad – en el sentido primordial de un texto que es digno de ser leído –; Rousseau es un lector ejemplar y ambos coinciden “antes de ayer” en el presente de la escritura de las *Ensoñaciones* en el antagonismo frente a sus “enemigos”. Pero la relación con Plutarco no es sólo ejemplar – como lo habrían sido sus dos vidas paralelas. Al tomar en primera persona las palabras del Oráculo y convertirse en su intérprete, Rousseau se transforma en la Pitia de su propia obra. Es él quien “indica mediante signos” el destino de su texto y desestabiliza de nuevo su posición. Rousseau, *Jean-Jacques* y Plutarco, su alter ego y la Pitia, el autor, su personaje, su interlocutor y su intérprete, todos realizan una última entrada en la escena de Rousseau.

Pero esta vez se trata de la **puesta en escena del texto**, y ésta no coincide con su **puesta en escena en el texto**. La lectura de las *Confesiones* suponía una imbricación transitiva, que precedía al problema de su autenticidad o de la verdad de sus proposiciones:

El Lector lee a

[Rousseau que pone en escena

[la memoria que refiere a

[Rousseau]]]

La validez (la eficacia significativa) de esta estructura dependía de la identidad de [Rousseau] y [[[Rousseau]]]⁵⁰⁰, no de su equivalencia o de la constancia de sus atributos

⁵⁰⁰ En la primeras páginas de *Le Pacte Autobiographique* Philippe Lejeune aborda el problema de la determinación de la voz en el texto autobiográfico. ¿Qué relación existe entre la persona gramatical, el narrador y el autor? ¿Cuáles son las implicaciones referenciales que deben cumplir para satisfacer el criterio del texto autobiográfico? (Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1995)

La coincidencia entre estas voces determina la autenticidad y la veracidad del discurso autobiográfico. Pero desde el punto de vista de la representación del sujeto se trata de dar cuenta de como Jean-Jacques Rousseau utiliza las voces de la narración autobiográfica para lograr su puesta en escena de la complejidad de un sujeto del que no es posible dar cuenta - fuera de la imbricación de los diferentes niveles de representación.

El contexto teórico que proporcionaba Lejeune se fundaba, en cierto modo por defecto, en la linealidad de la referencia y de la autoría. Si las posiciones pueden combinarse - y Lejeune desarrollaba de forma exhaustiva estas combinaciones - cada una de ellas proporcionaba una función lógica unívoca. El autor de x es x, el nombre del personaje x refiere a x etc. En la escenografía del sujeto ninguna de estas funciones es necesariamente simple. Rousseau es el autor de las *Confesiones*, pero Rousseau es también el proyecto de constitución del sujeto que surge de y se encarna en el acto mismo de la escritura autobiográfica. Rousseau redactando las *Rêveries* no es sólo la voz de un personaje ni el autor de una confesión. No puede estabilizarse en un único acto de referencia o de subordinación... Como tampoco puede hacerlo, finalmente, la instancia del lector que se convierte en el personaje inacabado de la narración de Rousseau.

– éste habría sido el problema general de la autenticidad o de la sinceridad de la memoria. El presupuesto de las *Confesiones* residía en la identidad de ambas expresiones, la posibilidad de que refirieran a un mismo sujeto. Rousseau sería la representación (honesta o malintencionada) de Rousseau. Rousseau se pondría en escena en el texto como Jean Jacques. Pero la estructura representativa en esta última escena se ha modificado. Ya no asistimos a “Rousseau recordado (o inventado) por Rousseau” La escritura es *la* puesta en escena: Rousseau redacta, en soledad, sus paseos, nos narra la invención del “autor de las *Confesiones*”, del autor del texto sin lector de las *Ensoñaciones*.

En ella Rousseau abandona el mundo transformado en un eterno espectáculo. Sólo su texto permanece y éste ya ha juzgado a sus lectores y su contemplación de “Rousseau”; nuestra incesante asistencia al espectáculo de su soledad. La escritura de Rousseau ha convertido al lector en un espía, “*Qu’on épie ce que je fais*” porque nadie ha sido convidado a ella. Y – durante cualquier lectura futura – el lector de nuevo, leyendo a “Rousseau”, será público de su ilegibilidad. El lector forma parte del texto redactado en contra de la lectura.

“Rousseau” acontece fuera del mundo, su escritura marca precisamente el momento en el que deja de pertenecer a éste. Pero en esta puesta en escena de la desaparición de la escena, Rousseau se dota, en un gesto en cierto modo teatral, de una voz que ni esconde, ni muestra pero revela mediante signos y a la que el lector sí tendrá acceso fuera del texto. El libro contra el lector permite satisfacer la doble exigencia de Rousseau: no poder ser leído, porque la imposibilidad de la complicidad con los hombres ha liberado a su personaje de la atadura de la esperanza. Pero ser leído universalmente, no como el retrato excepcional, la única representación verídica de un hombre, – y por lo tanto la piedra de toque del estudio de los hombres – que invocaba en las *Confesiones* –, sino en la ausencia y la ruptura de aquel que ya no pertenece al mundo pero cuyos escritos – como la voz del Oráculo – se abren en sus lindes.

C - Insula repraesentationis⁵⁰¹

El espectáculo de la soledad es el del deseo del sujeto de encontrar en sí mismo los recursos de un universo infinito, como una actividad representativa autónoma. Una clausura en la representación en la que la mundanidad reaparece distanciada como un espectro o un simulacro. Un espacio finito que enmarca un trabajo representativo ilimitado y ontológicamente expedito.

« De toutes les habitations où j'ai demeuré, aucune ne m'a rendu si véritablement heureux et ne m'a laissé de si tendres regrets que l'île de saint Pierre (...) »

« (...) j'aurais voulu qu'on m'eût fait de cet asile une prison perpétuelle, qu'on m'y eût confiné pour toute ma vie, et qu'en m'ôtant toute puissance et tout espoir d'en sortir, en m'eût interdit toute espèce de communication avec la terre ferme de sorte qu'en ignorant tout ce qui se faisait dans le monde j'en eusse oublié l'existence et qu'on eût oublié la mienne aussi. On ne m'a laissé passer guère que deux mois dans cette île, mais j'y aurais passé deux ans, deux siècles, et toute l'éternité sans m'y ennuyer un moment (...) Je compte ces deux mois pour le temps le plus heureux de ma vie et tellement heureux qu'il m'eût suffi durant toute mon existence sans laisser naître un seul instant dans mon âme le désir d'un autre état. (...) »

« Il m'était impossible de sortir sans assistance et sans être bien aperçu, et où je ne pouvais avoir ni communication ni correspondance que par le concours des gens qui m'entouraient »⁵⁰²

Tras la ruptura, desde los márgenes, Rousseau inicia un relato. Explica (pero no a un público lector) que el motivo de la escritura de las *Rêveries* es convidarse, en el futuro, a un momento de felicidad; la descripción íntima de una época en la que las ensoñaciones – que exigen un cierto vigor de la imaginación – fueron posibles; Rousseau se ofrece como espectáculo su soledad.

La soledad es en este momento la condición de posibilidad de la felicidad pero también su contenido. En el ejercicio grafómano que de ella produce se alimenta de sí misma y de la representación de su propia posibilidad. Rousseau ha sido feliz – en el pasado del tiempo del relato – en el ensueño solitario de la isla de *St. Pierre*. Es feliz – en el presente de la escritura – en su ejercicio solitario, y será, en el futuro, feliz leyendo de

⁵⁰¹ *Insula repraesentationis* (Genitivo), es decir, una isla dominio de la representación. Podríamos declinar la expresión para dar cuenta completa del significado que la isla va a adquirir en el texto de Rousseau: una *Insula repraesentatione* (Ablativo: isla (hecha) (a partir) de representación) constituida con el material del teatro de su conciencia, pero también una *Insula repraesentationibus* (Ablativo puro; isla representada), un aislamiento que sólo surge debido a la representación que de éste Rousseau produce.

⁵⁰² Jean-Jacques Rousseau ; *Les Rêveries*, *Ibid.* pp. 108-111

nuevo las ensoñaciones de su soledad pasada. La felicidad permite a Rousseau saturar la estructura temporal del sujeto que se agota en su juego representativo.

En el centro de este dispositivo, se encuentra la isla de *Saint-Pierre*, cerca de Berna, en la que Rousseau vivió – realmente – durante unas semanas. Pero la isla no ocupa en las *Ensoñaciones* una exterioridad que viniese a acompañar la soledad recién constituida. No es ni un punto de fuga, ni el escenario de una reconciliación con el mundo. La isla es integrada en el juego mimético del sujeto, se convierte en su doble y su imagen detallada.

Primero como la expresión de un deseo aparentemente contradictorio de pérdida de autonomía. Rousseau no sólo desea la soledad de la isla, desea quedar prisionero en ella. Una “prisión perpetua”, insiste con deleite, sin la esperanza de una salida. Antes de poseer una realidad geográfica la isla es una función del sujeto; su separación irreversible del mundo y la conquista negativa de la autonomía con la que se abrían las *Rêveries*. De este modo, al producir el relato de su estancia en la isla, pone inmediatamente en escena los elementos que constituían su propio preámbulo. El contenido del relato coincide con sus condiciones de posibilidad. La soledad deseada es la que – según ha explicado en el primer paseo – ha hecho posible la escritura de las *Ensoñaciones* y la escritura de las *Ensoñaciones* es la proyección de la soledad recordada. El relato de las *Rêveries* es el relato de la soledad gracias a la cual la escritura de las *Rêveries* es posible.

El segundo mecanismo es el valor substitutivo del recuerdo. El deseo de soledad se proyecta con delectación sobre una eternidad frente a la que no hay medio de acción, pero el recuerdo del paso sobre la isla cubre tan solo dos meses y queda marcado por la misma impotencia. Le hubiese gustado permanecer una eternidad pero los dos meses de aislamiento en esta breve y dulce prisión satisfacen por sí mismos el deseo frente a cualquier otro estado. En cierto modo la isla es también una isla en el tiempo. Y del mismo modo que una isla no es un mundo vacío sino un espacio delimitado en el seno del mundo; el recuerdo de la isla adquiere su valor específico gracias a su propia brevedad. La brevedad del recuerdo permite a la isla constituirse como la representación de la isla deseada. La isla posee la estructura de una escena y su significado depende de sus límites.

« *L'île dans petitesse est tellement varié dans ses terrains et ses aspects, qu'elle offre toute sorte de sites et souffre toutes sortes de cultures.* »⁵⁰³

« *J'entrepris de faire la Flora petrinsularis et de décrire toutes les plantes de l'île sans en omettre une seule, avec un détail suffisant pour m'occuper le reste de mes jours. On dit qu'un Allemand a fait un livre sur un zeste de citron, j'en aurais fait un sur chaque graminée des prés, sur chaque mousse de bois, sur chaque lichen qui tapisse les rochers ; enfin je ne voulais pas laisser un poil d'herbe, pas un atome végétal qui ne fût amplement décrit.* »⁵⁰⁴

⁵⁰³ *Ibid.* p. 109

⁵⁰⁴ *Ibid.* p. 111

« ... l'île, que j'avais pour cet effet divisée en petits carrés dans l'intention de les parcourir l'un après l'autre en chaque saison. »⁵⁰⁵

La brevedad, la "*petitesse*", acogen una inmensa riqueza. La isla de *St. Pierre* ofrece "toda suerte de paisajes y admite todo tipo de de cultivos". Este proceso de saturación, que ya se había convertido en objeto de ficción en el jardín de Julie en Clarens en la *Nouvelle Héloïse*, puede reiterarse de forma infinitesimal. *Jean-Jacques* se imagina dividiendo la isla en parcelas y descubriendo en cada una de ellas, en cada planta, en cada brizna una riqueza que declinaría, instante tras instante, el paso de las estaciones. Tiempo y espacio se equivalen en la distribución diferencial del detalle que, sin embargo, sólo viene a ser cuando es objeto de la descripción, cuando pasa a formar parte de una *Flora Petrinsularis*...

Pero esta *Flora* nunca ha sido escrita. Si el relato de la Isla en las *Ensoñaciones* es tan sólo el relato de las condiciones de posibilidad de su escritura, el deseo grafómano del botanista no puede realizarse porque es la descripción de sus condiciones de posibilidad como sujeto, atrapado en la mimesis de su soledad absoluta: la riqueza infinitesimal no describe ninguna estructura botánica, sino el deseo del sujeto desolado de encontrar en sí mismo los recursos de un universo infinito.

Flora Petrinsularis

El séptimo paseo se abre con la siguiente advertencia;

« *Le recueil de mes longs rêves est à peine commencé et je sens qu'il touche à sa fin. un autre amusement lui succède, m'absorbe, et m'ôte même le temps de rêver.* »⁵⁰⁶

Rousseau advierte que los ensueños y los paseos, su recolección y por lo tanto el trabajo de escritura y en última instancia el texto de las *Rêveries*, van a quedar interrumpidos, reemplazados por la botánica de la que ya ha proporcionado una indicación al narrar su estancia en la Isla;

« *un de mes plus grands délices était surtout de laisser toujours mes livres bien encaissés et de n'avoir point d'écritoire (...)* Au lieu de ces tristes paperasses et de toute cette bouquinerie j'emplissais ma chambre de fleurs et de foin; car j'étais alors dans ma première ferveur de botanique... »⁵⁰⁷

La botánica parece sobre todo poseer la virtud negativa de su oposición al papel, a los instrumentos de escritura, a los libros, a "*cette bouquinerie*", lo libresco denotado como una masa informe, una materia sin límites definidos. *Jean-Jacques* ha llenado su

⁵⁰⁵ *Ibid.* p. 112

⁵⁰⁶ *Ibid.* p. 132

⁵⁰⁷ *Ibid.* p. 111

habitación de “flores y heno” mientras los libros permanecen en cajas, encerrados, cumpliendo junto al resto de su equipaje la función de recordatorios silenciosos de la vida que cree haber dejado atrás.

En el inicio del séptimo paseo la botánica ha dejado sin embargo de ser objeto de la narración. Ha superado su valor alegórico de oposición a lo libresco y se ha convertido en un motivo posible y eficaz para su interrupción. Rousseau abandona al lector (ausente) que es invitado a asistir al cese de la escritura y a su substitución por una actividad que desde la lectura, desde el texto, es sólo negativa. Cada vez que *Jean-Jacques* abandona su pupitre para herborizar, debería seguir una página en blanco. Cada vez que el lector descubre, de nuevo, una página impresa, sabe que Rousseau ha pospuesto su amenaza.⁵⁰⁸

La substitución debería haber quedado fuera de campo, lejos del alcance de la pluma. La existencia del texto de las *Ensoñaciones* y de la posibilidad de una lectura – que para el lector es siempre efectiva – introduce en el texto un hiato porque el abandono de la escritura se textualiza, cristaliza inmediatamente en la grafómana continuidad de la narración de las *Ensoñaciones*. La escritura de Rousseau narra cómo *Jean-Jacques* abandona la redacción de las *Ensoñaciones* absorbido por la botánica. Y sin embargo el hiato no puede ser resuelto en los términos de la invalidación de una proposición “Rousseau declara no escribir”. No se puede tratar de una falsedad porque no existe depositario de esta promesa, un lector al que dirigirse tras la ruptura mundana. Rousseau ya no tiene que rendir cuentas; sólo Rousseau es “juez de Jean-Jacques” y para el lector, texto en mano, ambos personajes no pueden coincidir.

La propia narratividad de la ensoñación produce sin embargo un nuevo equilibrio. Las dudas del narrador forman parte del relato y sirven finalmente de introducción a una nueva *ensoñación*, la evocación de un paseo abstracto, que sirve de modelo. El juego es demasiado preciso para no ser tomado en serio; la amenaza de interrupción de ‘Las ensoñaciones del paseante solitario’ toma la forma de una ensoñación alrededor de un paseo en busca de soledad, en el pasaje que mejor encarna el proyecto inscrito en su título:

« Des dispositions bien différentes on fait pour moi de cette étude une espèce de passion qui remplit le vide de toutes celles que je n'ai plus. Je gravis les rochers, les montagnes, je m'enfonce dans des vallons, dans les bois, pour me dérober autant qu'il est possible au souvenir des hommes et aux atteintes des méchants. Il me semble que sous les ombrages d'une forêt je suis oublié, libre et paisible comme si je n'avais plus d'ennemis ou que le feuillage des bois dût me garantir de leur atteintes comme il les éloigne de mon souvenir, et je m'imagine dans ma bêtise qu'en ne pensant point à eux ils ne penseront point à moi. Je trouve une si grande douceur dans cette illusion que je m'y livrerais tout entier si ma situation, ma faiblesse et mes besoins me le permettaient. Plus la solitude où je vis alors est profonde, plus il faut que quelque objet en remplisse le vide, et ceux que mon imagination me

⁵⁰⁸ No existe una escena bajo la escena, no existe platea... el lector está irremediabilmente inscrito en el dispositivo de R. La edición de Rousseau nunca es una edición póstuma: seguimos siendo víctimas de su *performance* inextinguible.

*refuse ou que ma mémoire repousse sont supplées par les productions spontanées que la terre, non forcée par les hommes, offre à mes yeux de toutes parts. Le plaisir d'aller dans un désert chercher de nouvelles plantes couvre celui d'échapper à des persécuteurs. »*⁵⁰⁹

La flora Petrinsularis es primero un desplazamiento, la trasgresión de un límite físico, la superación de una roca de difícil acceso, una montaña, una frontera natural que divide el paisaje. La primera función de la botánica es topológica, la producción de una interioridad. La oposición entre el exterior y el interior funciona en una única dirección, tras las montañas Rousseau no busca un paso, al contrario, descubre la posibilidad de una inmersión, la entrada en un espacio cerrado, protector y oscuro; Rousseau se oculta en el valle.

« ... sous les ombrages d'une forêt je suis oublié »⁵¹⁰

Las características físicas del valle y el bosque son sorprendentemente imprecisas de la parte de un “botanista” y sólo reiteran la producción de la interioridad mediante las sombras de una bóveda de vegetación; pero incluso esta materialidad sugerida es inmediatamente transformada en un vehículo trópico y discursivo. La densidad del bosque es protectora porque le libera de la memoria de los demás, aquella que le convierte en objeto de recuerdo. Ser olvidado entre los árboles es emanciparse del recuerdo de los hombres y esto a su vez equivale a quedar fuera de su alcance, de su capacidad de influencia, de “leur atteinte”.

« ... j'ai souvent pensé qu'à la Bastille, et même dans un cachot où nul objet n'eût frappé ma vue, j'aurais encore pu rêver agréablement. »⁵¹¹

Un bosque todavía más profundo, la isla de *St. Pierre* o el deseo extremo de un confinamiento en la Bastilla. Mediante las constantes referencias al confinamiento Rousseau dibuja la posibilidad de una clausura del sujeto en su propia actividad representativa en la que todos sus objetos serían producto de la actividad autónoma y sin interferencias de la imaginación y la memoria.

« ...il faut que quelque objet en remplisse le vide, et ceux que mon imagination me refuse ou que ma mémoire repousse sont supplées par les productions spontanées. »⁵¹²

Pero en el séptimo paseo esta autonomía ha dejado de ser viable. No porque Rousseau considere la ruptura radical con el mundo imposible – ya la ha escenificado en el inicio del primer paseo – sino por su creciente debilidad. Esta nueva soledad, aquella en la que su imaginación mermada ya no es capaz de preservar la clausura, la autonomía de la representación, obliga a Rousseau a recorrer toda la distancia que le separaba del mundo hasta confundirse con una realidad completamente exógena, inalterada e inmediata: el “producto espontáneo de la tierra” que es, sin embargo, presentada bajo la forma

⁵⁰⁹ *Ibid.* p. 144

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ *Ibid.* p. 117

⁵¹² *Ibid.* p. 144

luminiscente de una abstracción “... que la naturaleza ofrece de todas partes a los ojos”. La inviabilidad de la autonomía no lleva a Rousseau a restablecer una relación con el mundo, a negociar con la realidad el juego de las representaciones, sino a descubrir en ella, en su exterioridad más radical, una visibilidad fosforescente, pura y sin relieve:

« ... mes facultés affaiblies et relâchées ne trouvent plus d'objets assez déterminés, assez fixes, assez à ma portée pour s'y attacher fortement et que je ne me sens plus assez de vigueur pour nager dans le chaos de mes anciennes extases. Mes idées ne sont presque plus que des sensations, et **la sphère de mon entendement ne passe pas les objets dont je suis immédiatement entouré.** »⁵¹³

La esfera del entendimiento mima el espacio cerrado de la representación autónoma. Y la disponibilidad del mundo acontece en un *desierto*, un espacio que sólo Rousseau ocupa. El placer paradójico de Rousseau es el de encontrar, en el desierto, plantas nuevas e improbables. La botánica es la salvaguarda de la clausura representativa.

« Il faut que quelque objet en remplisse le vide... »⁵¹⁴

Un naturalismo fantasmagórico que establece una intencionalidad invertida⁵¹⁵. Si la particularidad de la representación es su transitividad⁵¹⁶, este movimiento, que debería pertenecer a la estructura misma de la mundanidad de la conciencia subjetiva, es dotado por Rousseau de una energía inversa cuando busca *a posteriori* un objeto ya dado para justificar una actividad representativa que no puede cesar, el espectáculo único de la soledad. Una inquietud por evitar el vacío y asegurar, a cada instante, la transitividad de la representación, la intencionalidad artificial de cada momento de conciencia. La botánica es la última actividad posible, la substitución del objeto ausente mediante la clausura representativa en la que Rousseau desearía permanecer; y de la que el autor⁵¹⁷ ha dado la formulación pletórica en la pluma de Julie:

« ... il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas. »⁵¹⁸

⁵¹³ *Ibid.* p. 140

⁵¹⁴ *Ibid.* p. 144

⁵¹⁵ « Le mot intentionnalité ne signifie rien d'autre que cette particularité foncière et générale qu'a la conscience d'être conscience de quelque chose, de porter en sa qualité de *cogito*, son *cogitatum* en elle-même. » Edmund Husserl ; *Méditations Cartésiennes*, Vrin, « Bibliothèque des Textes Philosophiques – Poche », 1992, §14

⁵¹⁶ ver supra nota #169

⁵¹⁷ Jean-Jacques Rousseau ≠ Rousseau ≠ Jean-Jacques ≠ ...

⁵¹⁸ Jean-Jacques Rousseau ; *La Nouvelle Héloïse* vi partie, lettre 8, Flammarion, Paris, 1967 p. 528
La frase de Julie enhebra una compleja filigrana ontológica. Una doble negación « No hay nada bello... salvo aquello que » ; construida sobre dos sintagmas negativos. 'Aquello que de lo que no hay' enfrentado a 'aquello que no es'. La belleza acota ambas *inexistencias*, un límite entre la nada y la ausencia ; *l'absente de tous bouquets*.

Bibliografía

FUENTES

El Teatro de la verdad

Corneille, Pierre, 1636 *L'Illusion comique* in *Oeuvres complètes*, Pléiade Gallimard, Paris, 1980

Crébillon, Claude-Prosper Jolyot fils de, 1730, *Le Sylphe ou Songe de Madame de R***. Écrit par elle-même à Madame de S**** in *Romanciers libertins du XVIIIe siècle t1*. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard, 2000

Diderot, Denis, 1767, *Le salon de 1767 adressé à mon ami M. Grimm* in Diderot, *Salons* Gallimard, 2008

– *Le rêve de d'Alembert*, 1769, in Diderot, *Œuvres* t.i Robert Laffont, 1994

– *Paradoxe sur le comédien précédé de Observations sur une brochure intitulée : Garrick ou les acteurs anglais*, 1770, Hermann, 1996

– *Paradoxe sur le comédien*, 1830, Flammarion, Paris, 1981

La Harpe, Jean François de, *Lycée ou Cours de littérature*, Garnery, 1823, Paris.

Marivaux, Pierre Carlet De, 1731 *La Vie de Marianne* Garnier, Paris, 1963

– *La vie de Marianne, ou Les aventures de Mme la comtesse de ****, Pierre Prault, Paris -1731

– *Théâtre Complet* ti & tii. Pléiade Gallimard, Paris, 1994

1737 *Les Fausses Confidences*

1747 *La Dispute*

1730 *Le Jeu de l'amour et du hasard*

1723 *La Double Inconstance*

1756 *Les Acteurs de bonne foi*

– *Le spectateur français, ou Recueil de tout ce qui a paru imprimé sous ce titre*. Pierre Prault, Paris, 1728

– *La Double Inconstance*, Théâtre et mises en scène Hatier, Paris, 1985

Palissot, Charles, *Mémoires Littéraires*, in *Œuvres de M. Palissot, nouvelle édition*, Chez Clément Plomteux, Liège, 1777

Riccoboni, Luigi, 1728, *Dell'Arte rappresentativa*, in *L'expérience théâtrale dans l'oeuvre théorique de Luigi Riccoboni : contribution à l'histoire du théâtre au XVIIIe siècle Suivie de la traduction et l'édition critique de "Dell'arte rappresentativa" de Luigi Riccoboni*. Honoré Champion, 2009

– *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe avec les pensées sur la déclamation*, 1740, Forni, s.d.

– *De la réformation du théâtre*, 1743, Slatkine, Genève, 1971

Rochemont, de, 1754, *Réflexions d'un patriote sur l'opéra françois et sur l'opéra italien qui présentent la parallèle du goût des deux nations dans les beaux arts.* s.n. Lausanne, 1754

Villedieu, Madame de, 1672 *Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière.*
Desjonquères, Paris, 2003

La invención de la autonomía en el teatro Mundo

Aristóteles ; *Aristote, Catégories*, Belles Lettres, Paris, 2002

– *Aristote, De l'Âme*, Belles Lettres, Paris, 2009

Balzac, Honoré de, *Physiologie du mariage ou méditations de philosophie éclectique, sur le bonheur et le malheur conjugal, publiées par un jeune célibataire* (1829)

Crébillon, Fils, *Les égarements du cœur et de l'esprit* (1736-8), l'école des lettres, Seuil, Paris, 1992

Denon, Dominique Vivant, *Point de lendemain*, Folio, 1995

La Bruyère, *Les Caractères II* (1692), *Du mérite personnel*, Livre de Poche 1995

Laclos, Pierre Choderlos de, *Les Liaisons dangereuses* (1781), Gallimard 2003

Séneca, *Séneca a Lucilius XL*, in *Sénèque; entretiens et à lettres Lucilius*, Robert Laffont
« Bouquins », 1993

Riccoboni, Mme, à *Chordelos de Laclos 14 Avril 1782*, *Laclos Œuvres* Pléiade Gallimard 1979

La imposibilidad de ser Sujeto

Agustín, Saint, *Confessions*, traduction Arnould d'Andilly, Gallimard, 1993

– *Confessions*, traduction Arnould d'Andilly (1649), Guillaume Desprez, Paris, 1785

– *Les Confessions de Saint Augustin Traduites en François Par le Révérend Père Dom *** Religieux Bénédictin de la Congrégation de S. Maur. Pierre* - Alexandre Martin, Paris, 1761

Constant, Benjamin, *Principes de politique applicables à tous les gouvernements représentatifs* (1815) in *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1957.

Du Bos, Jean Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) P-J Mariette, Paris, 1740.

Heráclito, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Hermann Diels, Walther Kranz Hildesheim, 2004

Pascal, Blaise; *L'art de persuader* in *Oeuvres de Blaise Pascal. Pensées*. Lefèvre, Paris, 1819

Plutarco, *Obras morales y de costumbres (Moralia)*. Obra completa. Madrid: Editorial Gredos. Vol vi «*Los oráculos de la Pitia*»

Rousseau, Jean-Jacques, *Œuvres Complètes* Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1964

– *Les Confessions* Gallimard « Folio », 1956.

– *De l'imitation théâtrale* O.C. Pléiade V, pp.1190&sec

– *Discours sur l'Origine et les Fondements de l'Inégalité parmi les Hommes* (1754) Jean-Jacques Rousseau *Œuvres Complètes* Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1964 Tiii - Écrits Politiques

– *Essai sur l'origine des langues* Collection Complète de Oeuvres de J.J Rousseau Genève 1782, Tome viii

– *Lettre à M. d'Alembert* (1758), Flammarion « GF », 2003

– *La Nouvelle Héloïse ou Lettres de deux amants* (1761) Duchesne Paris 1764

- *La Nouvelle Héloïse*, Flammarion, Paris, 1967
- *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782) Flammarion, 1997
- *Les Rêveries du promeneur solitaire* in Collection Complète des Œuvres de J. J. Rousseau, tome 10. Genève 1782
- *Rousseau juge de Jean-Jacques, Tomme onzième contenant la seconde partie des mémoires où Rousseau juge Jean Jacques en trois dialogues*. Collection complète des œuvres de J.J. Rousseau, citoyen de Genève. Genève 1782
- Sade**, *La philosophie dans le boudoir* (1795) Folio, 1976
- *Les Crimes de l'amour* (1800) Folio, 1987
- *Les Cent Vingt Journées de Sodome ou L'École du Libertinage* (1785) in. D.A.F. de Sade Œuvres Tome I. Pléiade, Gallimard 1990
- *Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice* (1797) 10-18, 1998
- *Justine ou les Infortunes de la vertu* (1791) Le Livre de poche, 1993
- Vivant Denon**, Dominique, *Point de lendemain* (1777 & 1812). Gallimard « Folio », 1995

*

Dictionarios, obras colectivas y de consulta del siglo XVIII

- Correspondance littéraire, philosophique et critique, adressée à un Souverain d'Allemagne ; depuis 1770 jusqu'en 1782, Par le Baron de Grimm et par Diderot. T1 Octobre 1770* F. Buisson, Paris, 1812
- Mercure de France*, Avril 1730 in *Marivaux Théâtre Complet* (pp. 873-878). Garnier, Paris, 1996
- Dictionnaire de l'Académie françoise Quatrième édition*, Vve. B. Brunet, Paris, 1762
- Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*. 8 vol Compagnie des libraires associés, Paris 1771
- Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* 1751-1765 Neufchastel: chez Samuel Faulche, 1765
- Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, 1^{ère} édition*, Diderot & D'Alembert Paris, 1751
- Encyclopédie méthodique*, Panckoucke 1786, Marmontel, Jean-François 1782-1786

*

Obras citadas

- Abramovici**, Jean-Christophe ; *Libertinage* in *Dictionnaire européen des Lumières*, PUF, 1997
- Anatole France** ; *Le Baron Denon* (1889) in *Point de lendemain*, Gallimard « Folio », 1995
- Auerbach**, Erich, *Mimésis*, Gallimard « Tel », 1977
- Bayard** Pierre, *Le Paradoxe du menteur*, Ed. de Minuit, 1993
- Belaval**, Yvon, *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, Gallimard, Paris, 1950
- Blanchot**, Maurice, *Lautréamont et Sade*. Les éditions de minuit, Paris, 1963
- Brix**, Michel, *Sade et les félons*, La Chasse au Snark, 2003
- *Du château d'Otrante à la forteresse de Silling* in ; *Ô Saisons Ô Châteaux, Châteaux et littérature des Lumières à l'aube de la Modernité*. Pascale Auraix-Jonchière (éd.) Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004

- Burnet**, Régis, *Le genre épistolaire dans l'Antiquité* (Caractères épistolaires, 2) FEC - Folia Electronica Classica (Louvain-la-Neuve) - Numéro 5 - janvier-juin 2003
- Coulet**, Henry & **Gilot**, Michel, *Notice aux Fausses Confidences*, in Marivaux Théâtre Complet tii Pléiade Gallimard, Paris, 1994
- Cuesta Abad**, José Manuel, *Esclusas* in *Clausuras de Pierre Klossowski*, Circulo de Bellas Artes, Madrid, 2008
- *La transparencia informe*, Abada editores, Madrid, 2010
- Cusset**, Catherine, *Lieux du désir, désir du lieu dans Point de lendemain de Vivant Denon* in; Études françaises volume 32, numéro 2 Jean M. Goulemot Benoît Melançon Ed.1996
- Déguy**, Michel, *La Machine Matrimoniale ou Marivaux* Gallimard Tel, Paris, 1981
- Delon**, Michel, *L'invention du Boudoir*, Zulma, 1999
- *Le savoir-vivre libertin*, Hachette Littératures, 2000
- Delon**, Michel, & **Malandrian**, Pierre, *La littérature française du XVIII^e siècle*, PUF, 1996
- de Man**, Paul, *Allegories of Reading* Yale University Press, New Haven & London, 1979
- *The Blindness and the Insight; Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* Theory and History of Literature, Vol. 7; 2nd Ed. Routledge, 1983
- Derrida**, Jacques, *De la Grammatologie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1967
- *La clôture de la représentation* in *L'écriture et la différence*. Seuil 1967
- *Force et signification* in *L'écriture et la Différence*. Seuil 1967
- *La double scéance* in *La Dissémination* Seuil 1972
- Douay-Soublin**, Françoise, *Le Paradoxe et son cortège: de l'Encyclopédie à l'Encyclopédie Méthodique* in *Le Paradoxe en linguistique et en littérature* Droz, Genève, 1996
- Doubrovsky**, Serge, *Corneille et la dialectique du héros*, Gallimard «Tel», 1982
- Gallouët**, Catherine, *Marivaux, journaux et fictions* Paradigme, Orléans, 2001
- Goldzink**, Jean, *Le Vice en bas de soie ou le roman du libertinage*, José Corti, 2001
- Hamlyn**, D. W., *Aristotle's Account of Aesthesis in the De Anima* in *The Classical Quarterly New Series*, Vol. 9, No. 1 (May, 1959), Cambridge University Press
- Hartmann**, Pierre, *Le Contrat et la Séduction*, Champion, 1998
- Hazard**, Paul, *La pensée européenne au XVIII^e siècle* (1946), Hachette, 2006
- *La Crise de la conscience européenne 1680-1715*, Fayard, 1961
- Henry**, Michel, *L'essence de la Manifestation*, P.U.F. 1963
- Hobson**, Marian, *L'art et son objet : Diderot, la théorie de l'illusion et les arts en France au XVIII^e Siècle*. Honoré Champion, Paris, 2007
- *Le Paradoxe sur le comédien est un paradoxe* in *Poétique* #15, Seuil, Paris, 1975
- Husserl**, Edmund, *Meditations Cartésiennes*, Vrin, « Bibliothèque des Textes Philosophiques – Poche », 1992
- Klossowski**, Pierre, *Sade mon prochain* (1947), Seuil, 1967
- Kristeva**, Julia, *Guerre et paix des sexes* Université Paris 7 - Denis Diderot « Guerre et paix des sexes » 11 – 15 septembre 2006
- Lacan**, Jacques, *Le séminaire I*, Seuil, 1975
- Lacoue-Labarthe**, Philippe, *Le Paradoxe et la mimésis* in *Poétique* #43, Seuil, Paris, 1980
- *L'imitation de modernes : typographies 2* Galilé, Paris, 1986
- *Poétique de l'histoire*, Galilée, Paris, 2002
- Le Brun**, Annie, *Soudain un bloc d'abîme*, Sade Folio, 1986
- Lejeune**, Philippe, *Le pacte autobiographique - Nouvelle édition augmentée*. Seuil, 1995
- Lély**, Georges, *Sade. Étude sur sa vie et sur son œuvre*, Gallimard « Idées », 1967
- Morel**, Jean-Emile, *Jean-jacques rousseau lit plutarque* Revue d'histoire moderne T. 1er, No. 2 (Mar. - Apr., 1926), pp. 81-102 Société d'Histoire Moderne et Contemporaine 1926.]

- Morim De Carvalho**, Edmundo *Le Paradoxe sur le comédien ou la comédie de l'imitation*. Diderot, Jouvet, Brecht, Lacoue-Labarthe, Valéry. *Variations sur le paradoxe 2 Volume I* L'Harmattan, Paris, 2007
- Onfray**, Michel, *Les ultras des lumières : contre-histoire de la philosophie 4*, Grasset 2007
- Paulhan**, Jean, *Le Marquis de Sade et sa Complice*, Complexe, 1987
- Pavis**, Patrice, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Sorbonne, Paris, 1986
- Pomeau** René, *Laclos ou le Paradoxe*, Hachette, 1993
- Pomeau**, René, *Les Liaisons dangereuses*, GF, 1996
- Rosbottom**, Ronald, *Chordelos de Laclos*, Twayne, 1978
- Rousset**, Jean, *Forme et signification* José Corti, Paris, 1962
- Rubellin**, Françoise, *Marivaux Dramaturge* Champion, Paris 1996
- *La concentration temporelle dans La Double Inconstance et Le Jeu de l'amour et du hasard de Marivaux* in *Hommage à Oscar Haac: mélanges historiques, philosophiques et littéraires 1918 _ 2000*. Sous la direction de Gunilla Haac. L'Harmattan, 2003.
- Starobinski**, Jean, *Introduction au Discours sur l'Origine et les Fondements de l'Inégalité parmi les Hommes* Jean-Jacques Rousseau Œuvres Complètes Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1964 Tiii - Écrits Politiques
- *L'invention de la liberté* (1964) suivi de *Les emblèmes de la Raison* (1973) Gallimard, 2006
- *Jean-Jacques Rousseau : La transparence et l'obstacle*, Gallimard, 1971
- *L'Oeil Vivant*, Gallimard, 1999
- *Accuser et séduire. Essais sur Jean-Jacques Rousseau*, Gallimard, 2012
- Tarski**, Alfred, "The concept of truth in formalized languages" in *Logic, Semantics, Metamathematics : Papers from 1923 to 1938*, Hackett, 1983
- Thomas**, Chantal, *Sade, la dissertation et l'orgie*, Payot Rivages, 2002
- Thomas**, Ruth, ...*Et je puis dire que je suis mon ouvrage: Female Survivors in the Eighteenth-Century Freud Novel* The French Review Journal of the American Association of Teachers of French # 60. 1986
- Ubersfeld**, Anne, *Sade et Marivaux* in *Travail Théâtral*, n° XXIII, Lausanne, 1976
- Versini**, Laurent , *Le Roman le plus intelligent* Champion 1998
- *Diderot Œuvres t.iv*, Robert Laffont, 1996
- Viala**, Alain, *La France galante*, P.U.F., Paris, 2008
- Wald Lasowski**, Pierre, *Libertines*, Gallimard, 1980
- *Le grand dérèglement*, Gallimard, 2008
- Wolfgang**, Aurora, *Gender and Voice in the French Novel, 1730-1782* Ashgate Publishing, Ltd., Jan 1, 2004

*

Dictionnaire des œuvres érotiques, Robert Laffont, 2001
Dictionnaire européen des Lumières, P.U.F., 1997

El teatro de la verdad

Las Paradojas de la seducción.

9

Introducción a la escenografía del sujeto
La producción escénica de un valor implica la puesta en escena de su carencia
La veracidad incontestable de una falsa confidencia
La necesidad de la parabaisi

I EL CIRCUITO ESPECULAR Y LA NOCIÓN DE RETORNO DE CONCIENCIA

La escena puede ser descrita como un sistema de representaciones en el que una de ellas puede contener a las anteriores; un circuito especular en el que la reflexividad de dos espejos encarados es a la vez una condición y un impedimento en la representación del sujeto.

Le Spectateur. 1728:

23

El retorno de conciencia no acontece sobre la escena, la diluye y constituye por ello su límite formal.
El colapso de una escena inaugura una escena que contiene a la anterior i.e. es imposible abandonar el teatro de la representación.

La Dispute. 1747:

28

La definición de un espacio representativo.
La coquetería o la paradoja del reflejo
La representación deseada

La disociación del sujeto es una condición de su representabilidad. La coincidencia en él de todas sus funciones sólo es posible desde una suerte de soledad escénica : la de una coquetería ingenua enfrentada en círculo cerrado a su propia representación

II EL VALOR DEL SUJETO

Para dotarse de valor sobre la escena el sujeto debe ponerse entre paréntesis. Esta deposición puede ser modificada mediante una estrategia que integra la objetividad (ser objeto de una representación) de la representación y puede ser descrita como una invención de la autonomía.

a. La Paradoja del valor representado

39

Le Jeu de l'amour et du hasard. 1730
La escena como espacio de legitimación y de autenticación del valor.
¿Por qué hay que deponer al sujeto? La necesidad de romper el círculo especular.
Un sujeto autónomo para terminar con la comedia.

b. La Paradoja de la acción intencional.

52

La Double Inconstance. 1723
La escena como espacio de dominio.
La Paradoja de una ingenua.

Enfrentado a su doble inconsistencia, la de su representación y la de su acción, el sujeto debe fundar, como Silvie, o Arlequín, su viabilidad en una autonomía novedosa, irónica y paradójica.

III LA TEATRALIDAD DE UNA ESCENA SIN MARCO

59

Les Acteurs de bonne foi. 1756

En Marivaux – y en la escena novedosa del Sujeto – asistimos a la disolución de la linealidad de la “ilusión cómica”. Ninguna convención separa la escena de ‘la escena en la escena’. Será imposible distinguir los órdenes de la acción y de la representación.

¿Representación o Acción?

El sistema de imbricación de escenas

Una escena que no puede saturarse.

La teatral inutilidad de la convención teatral.

La escena dieciochesca de la representación

La instauración de un espacio escénico como ejercicio de dominio.

La noción de ‘Monopolio escénico’.

La lucha escénica alrededor de la representación es una lucha por el monopolio interpretativo, es decir, por el dominio del significado. Sólo esta lucha determina los límites de la escena, el espacio del teatro.

Dell'Arte Representativa

79

El arte de la representación depende paradójicamente de la inestabilidad que modifica la interlocución del sujeto. La representación no puede fijarse porque es también presentación de sí misma.

El arte de la ilusión. *Paradoxe sur le comédien*. 1770

La puesta en abismo de una reflexión. *La paradoja de Lacoue-Labarthe*

¿Qué Paradoja?

Mimesis y representación.

Una modificación de la noción de verdad. *Introducción al salón de 1767*

El Modelo: la dinámica del espectro.

Una modificación irónica del ridículo en la comedia mundo.

La cabeza del comediante y las tripas de su público. *El Sueño de D'Alembert*. 1769

El nuevo teatro que ha de encontrarse.

El ridículo de “Diderot”.

91

103

La ironía habita la ficción para legitimar la asimetría de la representación. Diderot garantiza la puesta en escena de esta asimetría gracias a “Diderot” que da cuenta en la ficción, de su eficacia. La paradoja de Diderot es su vis Cómica, que pone en escena su inoperancia como sujeto y condena a “Diderot” al ridículo para permitir a Diderot permanecer en un espacio de autonomía.

**

La invención de la autonomía en el teatro Mundo

La autonomía y el deseo, una aufklärung libertina

I EL MUNDO LIBERTINO COMO ESCENA Y REPRESENTACION

Les Liaisons dangereuses. 1781

119

La distancia entre ser y parecer instaure la posibilidad de la representación. Las figuras del libertino y su víctima se organizan alrededor de la disposición fundamental del sujeto alrededor del signo.

Libertinos y víctimas alrededor de la representación

A - El lado malo del signo.

125

Cécile y Mme de Tourvel escenifican la inviabilidad de un sujeto hermenéuticamente pasivo, es decir, que no funde su acción y a su vez modifique a través de esta, la distancia fenomenológica de la representación.

La pasividad y la transparencia.
La incapacidad interpretativa.
Transparencia de sí, obstáculo del otro.
El peligro de ser Sujeto.
La paradoja de la sinceridad en el circuito especular.

B - La carta y su metalenguaje.

133

La escritura comienza siendo huella del lado malo del signo, pero en el seno de la acción libertina se vuelve simulacro y puesta en escena y reintegra su metalenguaje como un contenido. Permanece en movimiento y no conoce una instancia última de lectura salvo cuando un sujeto instaure un monopolio hermenéutico.

La doble naturaleza de la escritura.
Una carta y algo más.
La puesta en escena de la carta y la carta como puesta en escena.
La perversidad del amor ingenuo.
El metalenguaje como campo de acción.
Reenvíos.

C - El lado bueno del signo.

149

La lectura libertina es una lectura de las causas, una etiología, que determina y se determina por la acción. La hermenéutica es una lucha por el monopolio y sólo Mme de Merteuil consigue dotarse de una interpretación de su propio deseo (de su actividad) que garantice su autonomía.

Hermenéutica y etiología
La victoria de Valmont
Un manifiesto de desamor y autonomía
El deseo como horizonte
El privilegio de la interpretación

La victoria de Mme de Merteuil es la victoria libertina del deseo - como interpretación de un horizonte distanciado -, sobre el objeto. La Marquesa, que se define de forma auto referencial como proceso autónomo construcción combinatoria "je suis mon ouvrage", debe monopolizar el espacio escénico y poner de manifiesto el rasgo principal del sujeto radical, el monopolio hermenéutico es también una soledad hermenéutica. La autonomía radical solo es posible como soledad escénica.

II - LA CIVILIDAD DEL GREGARIO

167

Les Égaréments du cœur et de l'esprit, 1736, o el canon mundano.

El mundano comparte con el libertino la estética rococó y los axiomas de su lucha escénica, pero su actividad concluye allí donde el sujeto radical pretende fundar la suya.

El ejercicio contradictorio de una reflexión mundana.

El canon rococó y la ciencia del mundo

- a. Principio de arbitrariedad de las modas.
- b. Conocimiento del Mundo
- c. Singularidad
- d. Obstáculo de sí, transparencia del otro
- e. Alegato de sí
- f. Dominio de sí
- g. Agilidad y falsedad virtuosa
- = El buen tono

Lo sólido y lo falso

‘Las mujeres’ como instancia mecánica de juicio

La doble instancia de juicio del mundo, no remite tanto a la efectividad diferenciada de dos sistemas de valores contradictorios. Ni el registro noble de lo sólido, ni el afeminado del disfraz, poseen mayor justificación que asegurar la eficacia del tránsito del uno al otro, fundamentar el doble “ridículo” del sujeto mundano. La única instancia de juicio efectiva es la ritualización, alrededor de la seducción como ejercicio de normalización, del carácter gregario del sujeto, su renuncia a la autonomía.

III EL MUNDO, LOS PETIMETRES Y LA LIBERTINA

183

La carta LXXXI de Mme de Merteuil frente al diálogo de Versac.

El paralelo con el mundano pone de relieve un último rasgo de Mme de Merteuil: su soledad radical la vuelve invisible. La libertina monopoliza la escena para dejar de ser visible.

Los límites mundanos del petimetre

La importancia de la posición

Mme de Merteuil y “esas mujeres”

Proximidad y oposición de ambos modelos

La gestión de las funciones escénicas

La búsqueda de la autonomía que ha sido descrita como constitución de un deseo sin objeto, deseo de un horizonte de interpretación, produce una ruptura en el ámbito de las funciones escénicas. La libertina no puede coincidir con su público. Mme de Merteuil se acerca a los lindes de boudoir Sadiano y los problemas específicos del espacio libertino como espacio limitado de representación.

La Inviabilidad del Sujeto

Sade, La escenografía del sujeto descentrado

I - LA FINITUD NECESARIA DEL BOUDOIR

199

La philosophie dans le boudoir. 5ème dialogue. 1795

A - La completud del boudoir y la delimitación del espacio representativo. 201

El espacio limitado del Boudoir es una prestación del sujeto libertino ante sí mismo.

La actividad libertina es una acción legislativa
El placer de una educación libertina
La disolución mimética del discurso moral

El discurso de Dolmancé en el boudoir es una prestación, es decir una producción de sí mismo entre carmesí irónico de la vergüenza de Eugénie y el placer. Definiéndose a través de sus límites el espacio libertino se delimita como un universo completo. El discurso libertino ocupa todo el espacio del boudoir entre el sonrojo y el placer imposible.

parábasis (la dificultad del lector de Sade para encontrar un espacio entre el libertino y su víctima). 213

B – La inconsistencia del Boudoir como representación del Sujeto. 217

El Boudoir, representación completa del sujeto, es un espacio inconsistente y descentrado.

La paradoja del placer de la víctima.
La prosopopeya de la naturaleza como sujeto.
La virtud última de la desviación.
La completud inconsistente del Boudoir, la consistencia incompleta del Castillo.
Imaginación.

La situación paradójica del placer de la víctima nos proporciona una clave de lectura. La Parábasis en el boudoir, el desdoblamiento de la escena, debe ser interpretado como la representación especular del sujeto ante sí mismo. Este queda escindido porque la representación de su completud implica su inconsistencia. Esta última se traslada mediante el tropo de la prosopopeya a la “Naturaleza”, donde el sujeto radical puede percibir uno de sus rasgos fundamentales: su monopolio hermenéutico lo vuelve ilegible. La inconsistencia no es un límite del sujeto sino la expresión de su eficacia, porque su libertad radical, su deseo, implica no ser subsumable bajo ninguna categoría o ley. Esta libre (in)determinación es la imaginación y corresponde con su dinámica centrífuga.

II LA INVENCION DE LA DECISION

Les Crimes de l’amour. Idée sur les romans 1800

A - El espacio escénico como determinación autónoma del objeto por la imaginación. 231

Objeto de deseo y objeto de conocimiento coinciden en la acción imaginativa, el ultraje del sujeto radical.

El espesor de los muros
La metodología de un insulto improbable
Imaginación #2 “Tus nalgas aún mas bellas”
¿Qué placer?

El Objeto ha sido definido en su dependencia del espacio escénico. El deseo, no es la carencia de un objeto, sino su determinación autónoma en un espacio de representación. Conocimiento y deseo coinciden en la inflación libertina, y por lo

tanto el objeto de deseo y de conocimiento son el mismo. (El sujeto sólo conoce objetos de deseo).

B - La escritura como decisión inventada.

241

Una novela libertina es un acto contra natura necesariamente innecesario

La escritura libertina es necesariamente innecesaria
¿Qué novela merece ser escrita?

La libertad es un artificio, una actividad combinatoria en un sistema axiomático, es decir, una escena. Es la substitución de la necesidad por la determinación del objeto por el sujeto. Desde la perspectiva del sujeto toda acción es legislativa, incluso su metalenguaje, toda acción genera valor porque es una decisión innecesaria.

La complicidad y la distancia

Point de lendemain, 1777 & 1812, o El ejemplo crepuscular de una complicidad entre sujetos. **249**

Point de lendemain se sitúa en el epicentro de la lógica libertina, pero habilita un margen que permite construir una complicidad entre sujetos. Este margen depende de una modificación especular de la representación

El espacio como sistema de producción de efectos.
El artificio de la complicidad
La complicidad en el margen
Artificio y finitud, la importancia del dispositivo

La complicidad en Point de Lendemain es posible con la mediación de un artificio, el espacio de producción de una representación. El abrazo sólo acontece cuando es percibido mediando el espejo, o más bien, la máquina especular que satura el orden de la representación y lleva a los sujetos a un margen. La complicidad entre sujetos, "el elogio de la confianza", es un sueño o recuerdo, una representación producida voluntariamente mediante un dispositivo escénico.

El espectáculo de la soledad

I LA MEDITACIÓN DE UN ANIMAL DEPRAVADO

Discours sur l'Origine et les Fondements de l'Inégalité parmi les Hommes. 1754

A - La imposibilidad de ser Hombre - tal y como la conocemos.

267

a-doxografía
La perfectibilidad como exterioridad negativa

El hombre natural comparte la soledad del sujeto radical. El principio de su autonomía y la definición de la perfectibilidad como contingencia y exterioridad, aíslan su retrato de las condiciones de posibilidad de un lector de Rousseau. El "salto" de uno a otro toma la forma de una historia de la reflexión.

B - *Quelque funeste Hasard...* Una Historia de la reflexión

277

La constitución del sujeto acontece como una catástrofe. Su reflexividad lo determina como representación. El "espectáculo" es la naturaleza del sujeto y concluye con la institución del cuerpo político que cristaliza como una manipulación escénica.

El origen de la reflexión

La catástrofe y la escena del sujeto escindido

Le projet le plus réfléchi; La constitución política, la piedad y su público.

La piedad y el retrato del sujeto escindido.

La piedad y su público

...donnez les spectateurs en spectacle

II LA CLAUSURA EN LA REPRESENTACIÓN

Les Rêveries du promeneur solitaire. 1782

A - La extenuación del mundo

295

Enfrentado a su espectacularidad, el sujeto busca extenuar el mundo para fundar su unidad. Este proceso se escribe en primera persona y constituye su propia puesta en escena. La unidad del sujeto es una representación espectacular de este; el espectáculo de su autonomía.

B - ... quis legentum capere durabit ?

303

La prestación de la soledad radical del sujeto, es una puesta en escena mundana de la ruptura trascendente con el mundo. Para ser eficaz debe poner en cuestión la accesibilidad de su letra, la visibilidad de su escena. El conflicto con el lector posible es un mecanismo de extenuación del mundo - y en este sentido el lector es el personaje principal en la narración de Rousseau.

Contra el lector

El libro contra el lector no puede ser cerrado.

C - Insula repraesentationis

311

El espectáculo de la soledad es el del deseo del sujeto de encontrar en sí mismo los recursos de un universo infinito. Una clausura en la representación en la que la mundanidad reaparece distanciada como un espectro o un simulacro. Un espacio finito que enmarca un trabajo representativo ilimitado y ontológicamente expedito.

Flora Petrinsularis

* *

 *